N A Z I H   A B U   N E D H A L

دراسات أدب
STUDIES

نزيه أبو نضال

تمرّد الأنثى



في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة (١٨٨٥-٢٠٠٤)



تمرّد الأنثى : في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة (١٨٨٥ - ٢٠٠٤) / دراسات أدب
نزيه أبو نضال / مؤلّف من الأردنّ
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
®
خطوط الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-578-4

نزيه أبو نضال

تمرّد الأنثى

في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة (١٨٨٥-٢٠٠٤)

سميحة خريس — آمال مختار — ميسلون هادي — أمل شطا
حنان الشيخ — زهرة عمر — زهور كرام — فوزيه رشيد
غادة السمان — اميلي نصر الله — رجاء أبو غزالة — لطيفة الزيات
احلام مستغانمي — وداد سكاكيني — كوليت خوري — غصون رحال
سحر خليفه — نوال السعداوي — بتول الخضيري — ليلى العثمان
ليلى بعلبكي — ليلى الأطراش — خناثة بنونة — رضوى عاشور
قمر كيلاني — ليلى عسيران — فيروز التميمي — سلوى بكر



المحتويات

هذا الكتاب 9

الفصل الأول

الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية 11

أبواب المرأة السبعة 25

باب: تمرد الأنثى: 25

التمرد في الرواية النسوية الأردنية 25

*****سميحة خريس** : خشخاش 31

*****ليلى الأطرش** : امراة للفصول الخمسة ، صهيل المسافات 35

*****سحر خليفة** : الميراث ، لم نعد جواري لكم ، مذكرات امرأة غير واقعية 47

*****رجاء أبو غزاله** : امرأة خارج الحصار 68

تمرد الأنثى في الرواية العربية :

*****ليلى بعلبكي** : أنا أحيا 76

*****ليلى العثمان** : وسمية تخرج من البحر 82

*****د . نوال السعداوي** : عين الحياة 88

*****سلوى بكر** : وصف البلبل 96

*****آمال مختار** : نخب الحياة 102

*****أحلام مستغانمي** : ذاكرة الجسد 108

باب: المرأة / الوطن 113

*****سحر خليفة** : «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة» 113

*****لطيفة الزيات** : الباب المفتوح 121

باب: التاريخ في عيون امرأة 129

*****زهره عمر** : الخروج من سوسروقة ، سوسروق خلف الضباب 129

*****د . رضوى عاشور** : غرناطة ، سراج ، اطياف 147

باب: المرأة في زمن التحولات 166
*سميحة خريس : «شجرة الفهود» من «تقاسيم الحياة» إلى «تقاسيم العشق» ، دفاتر الطوفان 166
*وداد سكاكيني : الحب المحرم 187
*د . أمل شطا : لا عاش قلبي 194
*خناثه بنونه : النار والاختبار 201
*زهور كرام : جسد ومدينة 207

باب: المرأة والحرب 213
*قمر كيلاني : بستان الكرز 213
*غادة السمان : بيروت 219
*اميلي نصرالله : تلك الذكريات 226
*ليلى عسيران : مريم الفلسطينية ، قلعة الأسطى 232
*حنان الشيخ : حكاية زهرة 239
*ميسلون هادي : العالم ناقصاً واحد 246

باب: شرق - غرب 255
*بتول الخضيري : كم بدت السماء قريبة 255

باب: المرأة والقمع السياسي 261
*فوزية رشيد : الحصار 261

الفصل الثاني
ملاحظات على ببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٣) 269
ببليوغرافيا رواية المرأة العربية حسب التوزع الجغرافي 281

إلى رفيقة العمر نينا . .

المرأة التي عرفت كيف تعيش شروط زمنها . .
فيما تذهب إلى المستقبل .

هذا الكتاب!

بدا الأمر ميسوراً وآمناً ، تماماً مثل كل الكمائن والشراك الخداعية . إنها مجرد دعوة للمشاركة في ندوة حول المرأة إبداعياً ، وتحديداً في مجال الرواية ، حيث يتركز اهتمامك الآن . تقترح على منظمي الندوة عنوانك الخاص «صورة المرأة في رواية المرأة » ، ثم تعود إلى ذاكرتك ومكتبتك وأرشيفك لتقدم ما تيسّر ، في سياق ندوة عابرة ، في المركز الثقافي الملكي ، من ٢٣ - ٢٦ آب ١٩٩٧ .

يستدرجك الموضوع وتستهويك الافتراضات والاحتمالات وتدفعك الأمانة العلمية إلى عدم تجاوز أسماء بارزة ، لعدم تمكنك من الحصول على روايات أصحابها ، ويجبرك العدل أن تراعي هذا التنوع والامتداد في مساحة الرواية النسوية العربية ، ويتضافر هذا الأمر مع هاجسك القومي الوحدوي . . فتكفي أسافين الحكام التي تمزق الجسد العربي الواحد ، ولن نزيد عليها أسافين جديدة تمزق وحدة الإبداع العربي .

وتبدأ قائمة الروائيات العربيات تطول وتمتد في الزمان والمكان منذ رواية عائشة التيمورية «نتائج الأحوال» عام ١٨٨٥ إلى طوفان سميحة خريس ٢٠٠٣ ، ومن خناثة بنونه وزهور كرام وأحلام مستغانمي وآمال مختار ، في شمال افريقيا ، إلى فوزية رشيد وليلى العثمان وأمل شطا ، في أقصى المشرق العربي ، مروراً بقائمة طويلة من الروائيات البارزات في مصر والعراق وبلاد الشام ، وقد وجدت من المفيد خلال رحلة البحث هذه ان أوثق ما أجده من روايات للمرأة العربية فكانت الحصيلة هذا الملحق الببليوغرافي الذي ضم (١١١٨) رواية بأقلام (٥٢٩) كاتبة .

وستكتشف أمام هذا الحجم الهائل من الانتاج الروائي النسوي ، بأنك مهما تعسفت بالأبعاد والاستغناء ، لمختلف الأسباب ، فستبقى أمامك أعداد ضخمة تنتظر منك الاجابة عن السؤال المألوف :

هل هناك رواية نسوية ؟ وما هي مكوناتها؟

ثم يأتي السؤال الكبير :

كيف ترى المرأة صورتها؟ من خلال رواياتها؟ وبالطبع فإن هذا السؤال ينطلق من افتراض تشكل لديك بصورة أولية بأن هناك ما هو مشترك في نظرة الروائية العربية إلى نفسها ، كامرأة ، وبالطبع إلى جانب الخصوصيات الذاتية والمحلية .

***

على المستوى الايديولوجي فإن هاجس الرواية النسوية هو تحرر المرأة الاجتماعي والسياسي والجسدي ، والذكر بالطبع هو بالنسبة لها رأس القوى المعوقة التي تحول بين المرأة وبين حريتها . . ولذلك فإن السمة الغالبة للرواية النسوية العربية تأخذ شكل حرب ضد الرجل / الذكر .

في حالات أقل تتماهى المرأة في نظرتها إلى ذاتها مع نظرة الذكر ، بل وتستكين لهذا الواقع المستلب .

وفي حالات أرقى ترى الكاتبة / المرأة أن معركتها باتجاه التحرر لا يمكن أن تحقق الانتصار إلا بخوض الصراع إلى جانب الرجل ضد كل أشكال التخلف التاريخي والاجتماعي والثقافي .

***

وثمة افتراض منطقي ، إن كاتبا ما سيكون أكثر قدرة على كشف جوانب معينة من الحياة عبر معرفته الحميمة بهذه الجوانب ، نجيب محفوظ مثلاً أقدر من غيره على تصوير حواري القاهرة وأزقتها الداخلية ، وحنا مينة أقدرُ على تصوير تقلبات البحر وعوالم البحارة فيه ، وكذا صحراء الكوني ، وعمان زياد قاسم ، وغربة غالب هلسا . . الخ . . وتأسيسا على هذا فإن المرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواريها الداخلية ومعاناتها التاريخية . . ولهذا ربما يصح أن نقول إن الروائيات العظيمات يكتبن رواية نسوية ، وإن الروائيات الفاشلات يكتبن رواية ذكورية .

لقد بدأت المسألة على شكل افتراض عن صورة المرأة في رواية المرأة . . وكانت الاجابة الأولية مجرد بحث قصير في ندوة عابرة . . وحين بدأ التورط انتهى بهذا الكتاب ، وبهذه الببليوغرافيا عن الرواية النسوية العربية من ١٨٨٥ إلى ٢٠٠٣ .

ن . أ . ن

الشرط الاجتماعي وقصور الوعي
في الرواية النسوية العربية

لعل من المفيد ، قبل الحديث عن الرواية النسوية والواقع الاجتماعي العربي ، أن نحددّ رؤيتنا لما يسمى بالأدب النسوي ، وخاصة في مجال الرواية :

أولاً : أن الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً . غير أن أديباً ما سواء أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها . . وعليه فإن الكاتبة ، في تقديرنا هي الأقدر ، كما قلنا ، على رصد أزقة المرأة وحواريها الداخلية وكشف عوالمها المتقلبة . وقد عبّر غالب هلسا عن القيمة المعرفية التي تقدمها رواية المرأة عن المرأة حين قال «من خلال رواية المرأة شعرت بأنني أتعلم أشياءَ عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل» . وفي سياق مشابه ، تقول الكاتبة الفرنسية آني لوكليرك : «سيكون من الخسارة الفادحة أن تكتبَ النسوةُ بأسلوب الرجال ، فهذا يجعلنا عاجزين عن الإحاطة بمدى هذا العالم وتنوعه» ، ولعل دلالة أسلوب المرأة هنا تعني ، كما يقول جورج طرابيشي ، التعبير عن الوجدان ، فيما يعبر الرجل عن العقل .

ثانياً : إن الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنيةً بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري ، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي .

ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية ، كما هو الحال مع «ذهب مع الريح» لمرغريت ميتشل ، أو «كوخ العم توم» لهنرييت بيتشر ستا ، أو«الأرض الطيبة» لبيرل باك . فمثل هذه الروايات ، كما سنرى في بعض نماذج أدبنا العربي : «غرناطة» و«سراج» لرضوى عاشور ، و«سوسروقة» لزهرة عمر ، و«شجرة الفهود» لسميحة خريس ، ليست مسكونة بهاجس طرح قضية المرأة ، وإن كانت المرأة تحتل مكانة متميزة بين شخصياتها .

ونستطيع هنا أن نقرر باطمئنان بأن طرح قضية المرأة لم يبدأ فعلياً وبصورة واضحة في الرواية العربية إلا في منتصف الخمسينات مع صدور روايات ليلى بعلبكي وكوليت خوري ، ولهذا سيكون من المفيد التوقف عندهما في رصد ظاهرة الرواية

النسوية باعتبارها قضية جنسوية أي معنية بالدفاع عن قضية المرأة وطرح همومها وإشكالاتها .

***

بعد هذا التمهيد الضروري نجدنا مضطرين إلى تمهيد سريع آخر لتعيين حجم الإشكال الفعلي القائم في مجتمعنا الأردني ، كنموذج ، وبالتالي العربي ، حتى نتمكن من خلاله من محاكمة ردة الفعل الإبداعية أو ما أسميناه بتمرد الأنثى في الإبداع النسوي الذي تصدى لهذا الواقع الاجتماعي .

بين أيدينا حقيقة رقمية مذهلة تقول إن نسبة الوفيات بين الإناث دون سن الثالثة تبلغ ٧٣ من كل ١٠٠٠ .

إن المدهش هنا ليس ارتفاع العدد فقط ، فبالمقارنة مع الذكور نجد أن ٦٢ من كل ١٠٠٠ فقط منهم يموت دون سن الثالثة . فإذا علمنا أن الأجنة الذكور ، قبل الثالثة ، هي أضعف صحياً وأكثر عرضة للوفاة ، وهذا هو الحال في العالم كله ، فمعنى ذلك أن مرد ارتفاع نسبة الوفيات بين بناتنا عائد إلى قلة رعايتنا واهتمامنا بصحة الأنثى قياساً بالذكر . . مما يجعل الأردن وفق الدراسات والإحصاءات الدولية المختصة ، البلد الوحيد في العالم الذي يمتلك هذه النسبة المقلوبة ، ولكن مع بداية الثمانينات بدأت هذه النسبة بالتراجع إيجابا . ومن الأدلة الملموسة على نظرة العائلة الذكورية للطفلة الأنثى ، وكما تؤكد الإحصاءات والدراسات ، أن سن الفطام للأنثى أبكر من الذكر والعناية الصحية بها أقل .

ألا تعكس هذه الحقائق أننا لا نزال نمارس عملية وأد البنات بصورة غير واعية؟ فهل ما زلنا نحمل في ذواتنا الذكورية جينات أو «كروموسومات» الجاهلية الأولى؟

***

إذا كانت النظرة الذكورية للأنثى تؤدي إلى نوع من القتل الخفي لها ، فإن هذه النظرة لا تلبث أن تمارسَ أشكالاً متنوعة من القتل ، ولكن هذه المرة لموقع المرأة في البيت ، ولوظيفتها في المجتمع ، ولدورها في الحياة العامة .

تبدأ عملية البرمجة المنظمة للفتاة منذ نعومة أظفارها ، والقالب الصيني ، جاهز حتى لا تخرج الفتاة عن حدوده ومقاسه . . فهناك تقسيم صارم للعمل في إطار الأسرة ، فالكنس والمسح والجلي والطبخ وصنع القهوة والشاي هي من مهمات البنت ، أما الولد فإنه يكون في هذه الأثناء يلعب مع أقرانه في الخارج أو يتناول

بعض الحاجيات من الدكان أو الفرن .

الأسـرة الذكـورية لا تسـتطيع أن تحتـملَ منظرَ الولد وهوجالس إلى (طشت) الغسيل أو وهو يقوم بتقشير الثوم أو تقطيع البصل ، والطريف هنا أن الأم نفسَها ، التي سبق برمجتـها ذكورياً ، لا تقبل أن يقوم ابنها بمثل هذه المهمات أو أن يتولى نشر الغسيل أو تنظيف زجاج النوافذ ، فماذا سيقول الجيران؟!

وحتى في مجال ألعاب الصغار فهناك ألعاب خاصة بالبنات وأخرى للأولاد . وإذا ما تجرأت البنتُ ومارست بعض ألعاب الأولاد فإن محيطها العائلي والاجتماعي يدمغها على الفور بالتعبير الشائع (حسن صبي) ، أما إذا كانت كبيرة واقتربت من أعمال الرجال أو مارست بعض سلوكياتهم ، فسيقال عنها على الفور (امرأة مسترجلة) . كما تخضع البنت منذ الصغر لرقابة مسلكية وأخلاقية صارمة ، فصوتها يجب أن يكون خافتاً وضحكتها منخفضة وحركتها هادئة ومشيتها متزنة ونظرتها منكسة ولباسها محتشماً ، والأفضل أن يغطيها من رأسها إلى أخمص قدميها .

الأسرة الذكورية تنظر بنوع من الزهو الخفي إذا اكتشفت أن ابنها الذكر يغازل بنت الجيران ، أما بنت الجيران نفسها فحين يكتشف أهلها الأمر فإن القيامة تقوم ولا تقعد . . فليس للبنت إلا سمعتها وشرفها . وشرف البنت كما علمنا يوسف وهبي مثل عود الكبريت .

قبل سنوات في بيروت قال لي صديق شاعر متحرر وتقدمي جداً !! إن ابنته المراهقة قد تحجبت ، وأضاف معقباً بارتياح : «يللّه! فهذا يحميها في هذه السن الخطر» .

ويلعب الزواج المبكر دوراً أساسياً في تعليب المرأة في الإطار الضيق للأسرة فقبل أن يكتمل وعي الفتاة يتم انتقالها من مؤسسة الأب إلى مؤسسة الزوج . . إذ يبلغ متوسط سن زواج الفتاة في الريف الأردني مثلاً ١٦ سنة ، أما في المدينة فيرتفع إلى ٢٢ سنة .

هكذا تتم برمجة البنت داخل (القالب الصيني)! فكيف تستطيع بعد ذلك أن تخوض معركة الحياة لانتزاع حقوقها وتأكيد حضورها ودورها؟

في المقابل فإن الولد يرصد امتيازاته الذكورية باعتزاز ، ثم إنه يسعى لتدعيم مكتسباته من خلال الاقتداء بنموذج الأب ، وما يمتلكه من امتيازات و(حقوق) . . لقد تمت برمجة الولد ذكورياً أيضاً ، ومن ثم فلن يكون من السهل إجباره على التخلي

عن امتيازاته ومكتسباته ، وهو على استعداد للقتال دفاعاً عنها ، بل إن هذا الذكر حتى لو اقتنع نظرياً بالمساواة بين المرأة والرجل فلن يكون سهلاً عليه مغادرة تاريخه الذكوري وممارسة هذه القناعات عملياً .

إن المحصلة النهائية لعملية البرمجة التربوية في بلادنا تقود إلى نتيجة عامة مفادها أن الشاب الذي اتيح له دخول معترك الحياة بحرية يمتلك تجربةً أنضج ويحصّل معارف وثقافة أوسع ، ولديه قدرات أكبر بالقياس الى الفتاة المعلبة داخل الأسرة ، والمستنزفة بالأعمال والتفاصيل الصغيرة . . فيتعزز لديه وهم الاعتقاد بأفضلية الرجل على المرأة ، وهو في الغالب لا يكلف نفسه عناء السؤال عن سبب وصول المرأة إلى هذا الوضع؟

وحين يعتقد الرجل بأفضليته على المرأة يتولد لديه على الفور الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصواب ، وبالتالي من يمتلك حق اتخاذ القرارات ، سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع . وهنا بالضبط يتشكل الأساس الأيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضد المرأة . وهذه العملية القمعية تعني أن ثمة عطب موجود في داخل الإنسان وفي تركيبة المجتمع كله .

إن تجليات هذا العطب لا تقتصر على علاقة الرجل بالمرأة ، ولكنها تمتد لتشمل مختلف أوجه العلاقات في المجتمع :

الأب والأبن ، الكبير والصغير ، القوي والضعيف ، المعلم والتلميذ ، رب العمل والعامل ، المدير والموظف ، المسؤول والمواطن .

إن نسف أو تغيير هذا البناء التراتبي القمعي يحتاج إلى زمن طويل وإلى جهود مكثفة على مدى أكثر من جيل . ولعل إشاعة الديمقراطية واحدة من أهم مرتكزات عملية التغير .

***

وضع المرأة العربية إذن هو جزء من تراتبية قمعية شمولية تطال مختلف مفاصل وجزئيات حياتنا الاجتماعية ، ومن ثمّ فإن الرد على واقع قمع المرأة لا بد أن يكون جزءاً من عملية صراع اجتماعي شامل ضد كل مظاهر القمع والتخلف والظلامية .

إن الكاتبة المبدعة إذا لم تلحظ موقع معركتها الجنسوية في سياقها الاجتماعي التاريخي ، فربما ستنحرف بها بعيداً عن ميدانها ، وهذا ما حدث بالفعل مع العديد من النماذج التي سنمر عليها .

ولعل مركز الخلل في اكتشاف الموقع والاتجاه الصحيح لمعركة المرأة عائد ، في جانب منه ، إلى أن العديد من الروائيات اللواتي تصدين لهذه المعركة ينتمين أساساً للطبقة البرجوازية التي لا يؤرقها الطحن الطبقي بمعناه المادي والاقتصادي . . فتأخذ المسألة بالتالي مجرد شكل دعوات للحريات الليبرالية ، بل إن الاحتجاج المادي الذي تمارسه بطلات هذه الروايات عادة ما يأخذ شكل إطلاق الحريات الجسدية بالمعنى الجنسي ، باعتباره الحد الأقصى للتعبير عن مثل هذه الحريات الليبرالية ، وكأنها بذلك تمد لسانها (جسدها) في وجه المجتمع الذي أراد فرض قيوده وشروطه عليها ، كما يقول عفيف فراج .

في المقابل وفي غياب حرية المرأة فإن «زهرة» حنان الشيخ ، تقدم جسدها بلا متعة . . هرباً من قسوة الأب لتنتهي إلى الجنون والموت برصاص قنّاص .

«وسمية» ليلى العثمان ، تهرب بجسدها تحت الماء ، حتى لا يراها حرس الشاطيء مع حبيبها ، فتموت غرقاً ، دون أن تتجرأ على إخراج رأسها من تحت الماء . . دون أن تقرع جدران الخزّان!!

أما بطلات الروائية السعودية المتميزة الدكتورة أمل شطا ، فإنهن يهربن من جحيم المجتمع إلى ملجأ للعجزة والمنبوذات من النساء .

وتلجأ «عين الحياة » بطلة نوال السعداوي إلى وضع يدها على فم طفلها (ابن الخطيئة)! كي لا يسمع المطاردون بكاءه . . فيموت الطفل اختناقاً ، وتنتهي «عين الحياة » إلى الجنون .

من هنا ربما تأخذ الرواية النسوية ، وهي تواجه كل هذه البشاعات أشكالاً عصبية وأحياناً هستيرية ، كما رأينا وسنرى .

***

يبدو لي أن نقطة الانطلاق أو التنوير في إضاءة الهاجس المركزي في روايات المرأة إنما تتمحور أساساً حول رغبة المرأة المحمومة في كسر القالب الذي وضعها فيه الرجل ، أعني صورة المرأة ، الأم ، الخادمة ، العذراء ، المومس .

إن الرجل ، الذكر لا يريد أن يرى المرأة كصورة مركبة بل كحالة أحادية تحقق تفوقه الكاسح عليها من جهة وتيسر علاقته بها من جهة ثانية . . فالمرأة الأم ، كما يراها الرجل ويريدها ، تخلو من أية نوازع جنسية مثلاً ، والعذراء لا يجوز أن يخدش حياؤها وخفرها بعبارة خارجة أو كلمة خشنة . . . الخ .

إن صورة المرأة في رواية المرأة هي شيءٌ نقيض تماماً لصورتها في ذهن الرجل أو روايته ، ولكنها في الوقت نفسه لا تعكس الصورة المطلوبة للمرأة كما تريدها الكاتبة . . ذلك أن الروائية المبدعة ستكون بالضرورة محكومة للشرط الواقعي الذي تتحرك البطلة من خلاله أي للشخصية المحكومة لإرثها وتربيتها وثقافتها ووعيها ومحيطها الاجتماعي . . وهي إذا لم تكن كذلك وحاولت الكاتبة تنميط البطلة أو الشخصية من خلال مفاهيمها ورؤيتها هي سقطت الرواية فنياً . وأي أنّ الشخصية الواقعية للبطلة ، وأحياناً للكاتبة نفسها إذا كانت البطلة تعبر عنها باخلاص وصدق ، ستكون صورة مغايرة إلى هذا الحد أو ذاك عن الصورة التي تريدها المرأة في روايتها . أضف إلى ذلك ، أن الكاتبة العربية أو البطلة التي تعبر عنها في هذا العصر تنتمي طبقياً إلى برجوازية مشوهة ، تفتقد بحكم الطابع الخاص لولادتها التابعة ، إلى أبسط المنظومات الثقافية والسلوكية التي تمتلكها البرجوازيات الأوروبية .

إن الكاتبة أو بطلتها التي تختفي خلفها ، نجدها في كثير من الأحيان قد وصلت إلى مستوى متقدم من التحصيل الجامعي أو المعرفي ، غير أن هذا التحصيل غير مؤهل بعد لتشكيل شخصية مكتملة للمرأة ، بحكم الضعف العام لتجربتها الكلية وقصور وعيها النسبي ، بالمعنى التاريخي ، وليس البيولوجي ، قياساً بالرجل .

إن التكوين العام أو الخاص للكاتبة أو لبطلتها محكوم إلى وقوفها «في لحظة مفصلية حرجة بين بابي القديم والجديد ، الشرق والغرب» ، بين المفاهيم البطريركية الاستبدادية والتقاليد الليبرالية الغربية ، حيث حصل جسد المرأة على حريته . وتكون نتيجة هذه التصادمات ، وفي اللحظة المفصلية ، أن تنطبع على بطلات كاتباتنا «آثار المعركة كمشوهي حرب» ، كما تقول الدكتورة إلهام كلاب .

مثل هذا التشوه نجده بوضوح عند «لينا فياض» و«ميرا» بطلتي ليلى بعلبكي في روايتيها «أنا أحيا» و«الآلهة الممسوخة» ، كما نجده عند «ريم» كوليت خوري : «أنا في بيتنا ضائعة ، لست شرقية ، ولست غربية ، لست حرة ولست مستعبدة . .» .

ثمة واقع قاسٍ يضغط بقوالبه الحديدية على حياة المرأة وسلوكها : الأب ، الزوج ، المجتمع . وثمة امرأةٌ لم يكتمل تشكل وعيها ونضجها بعد تريد أن تتمرد على هذا الواقع . . فلا تعرف كيف ، ثم إنها لا تعرف بعد ماذا تفعل بحريتها وقد حصلت عليها . هذا الوضع يجعل من صورة المرأة في رواية المرأة صرخةَ احتجاج عصابية تكشف عن وجود أزمة حقيقية في الواقع ولكنها لا تمتلك موضوعياً إمكانية

معالجتها .

«لينا فياض» تلخص موقفها من مجتمع الذكورة بصرخة واضحة «والدي أحمق» . . «تمنيت أن أبصق على يد والدي» . (أنا أحيا ، ص ٣٢ و١٦٥) .

وعن علاقتها بزوجها بهاء تقول : « وإذن أنا امرأة ، أنا أنثى . . أنا زوجة . . معناها : إنني عارية ، ومعناها أنني ذابلة ، بعد أن أمضيت ساعات ضجر في المطبخ . . معناها إذن : أنا العبدة ، وهو السيد المطاع ، لي التلبية ، وله الطلب ، لي الجوع وله الشبع ، لي الانتظار وله ساعة التنفيذ» . (أنا أحيا ، ص ١٦٤ و ١٩٥) .

في تعبيرها عن تمردها على هذا الواقع لا تجد سوى جسدها لتمارس حريتها من خلاله ، فوعيها لم يكتمل بعد كما قلنا ليدلها على شكل أرقى من أشكال التمرد ، فماذا تفعل بجسدها : تهمل أناقتَها ولباسَها ، تدخن ، تذهب إلى السينما منفردة ، تتعرف إلى شاب وتقرر أن تذهب إلى النهاية في علاقتها معه . . بل تعتقد أن قص شعرها الطويل هو شكل من أشكال ممارسة حرية الجسد لأن أهلها يحبون شعرها طويلاً . تتساءل :

«لمن الشعر الدافيء المنثور على كتفي ، أليس هو لي ، كما لكل حي شعره يتصرف به كما يحلو له ، ألست حرة في أن أمنح حامل الموس (الحلاق) لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه . . ليرميها حامل المكنسة في تنكة صدئة . . » . (أنا أحيا ، ص ٧) .

هذا التمرد الجسدي يأخذ شكلاً مركباً ومتناقضاً ، فـ «لينا فياض» لا تريد أن تكون «كجارية بين يدي المأمون : هو الخليفة القهار وأنا العبدة المطيعة » .

ولكنها في الوقت نفسه لا تملك سوى إغراء جسدها لجذب «بهاء» إليها ، ولكنه يقول لها «أنت تتعمدين اصطياد نظرات هؤلاء الأوغاد . أنت من أجلهم ترتدين هذه الثياب الضيقة » . (أنا أحيا ، ص ٩٥) . ثم إن «بهاء» يرفض أن تقومَ علاقتُه مع « لينا» على مجرد التواصل الجسدي ، فيقول «لست ضعيفاً ، لست حيواناً أعيش للمرأة ولذاتي . . .» (أنا أحيا ، ص ٣٢٢) .

هذا النموذج الذكوري المختلف الذي يمثله «بهاء» هو الحليف التاريخي والموضوعي لتمرد« لينا فياض» لو كانت تتقن التمرد الصحيح ، ولذلك فإن وعي «لينا» المصاب بعصاب حاد من مجتمع الذكورة حال دون رؤيتها لهذا الحليف . . بل تعتبرُ أن عدم استجابته الجسدية لاغراءاتها إنما هو تعبير عن عجزه ورجعيته وعقده النفسية .

هذه الحالة العصابية تقود المرأة باتجاه معركة خاطئة وبأساليب خاطئة أيضاً، بل يصل بها الأمر إلى الاعتقاد أن «المرأة تنشد التحرر والرجل لا يستجيب إلا لرواسبه» .(١٢٤) . أو أن تقول : «أنا امرأة مجنونة يا عزيزي . . وأنت ! أنت يا عزيزي رجل عاقل رزين يؤمن بالمستقبل» (سفينة حنان إلى القمر، ص ٢٢) . ثم تضيف «خذ المستقبل لك، خذه على حذائي » . (سفينة حنان إلى القمر، ص ٣٣) .

الكابوس الذي يسيطر على عقل «لينا» هو أن لا تُصب في القالب، الدور الذي ذكرته الأم «أنت مثلي مهمتك الوحيدة أن تضاجعي الرجل، وأن تهدهدي سرير طفل» . (أنا أحيا، ص ١٣١) . فيكون رد «ميرا » في (الآلهة الممسوخة) أن تقول «لرجا» حين طلب يدها : «رجا»، هل أنت جاد في موضوع الزواج؟ هل أنت مصاب بالخمول لدرجة لا تضجر من وجه يلاحقك «فيقول رجا : «لماذا لا نجرب الزواج؟ نجربه . وإذا فشلنا نفترق بكل سهولة وبساطة» . (الآلهة . . .، ص ١٥٥) .

***

إن «ميرا » تتمرد بجسدها حتى خارج المؤسسة الزوجية، تماماً كما سبق «للينا» التمرد على بيت أبيها : «ورجعت إلى البيت، وكأنني مجبرة على العودة إلى البيت، دائماً يجب أن أعود إلى البيت، أن أنام في هذا البيت، أن آكل . . . استحم . . أن يحبك مصيري في هذا البيت» . (أنا أحيا) .

إن «لينا» مسكونة بهاجس التمرد بجسدها على هذه المؤسسة، المجتمع . . الخ . . ولذلك فهي لا تهتم كثيراً بما يدور حولها من تطورات سياسية . بعد حوارها مع «بهاء» تتساءل «لينا» مع نفسها : «أزمة وزارية؟ لم استمع إلى النشرات الاخبارية منذ يومين، ولم أقرأ صحيفة واحدة . إن «بهاء» لا يدري أنني كنت أمام المرآة، إنني كنت في اليومين الأخيرين استمع إلى أخبار أشد خطورة وأجل قيمة يذيعها عليً جسدي الذي يسعى إلى نيل حريته» . (أنا أحيا، ص ١٦٢) .

ليلى بعلبكي، كما يقول محي الدين صبحي، ترى «حرية الإنسان عبارة عن حرية المرأة في التصرف بجسدها» .

هذه الحرية في ممارسة الجسد هي نفسها التي تمارسها «رشا»، في رواية كوليت خوري الثانية «ليلة واحدة»، حيث نجدها في لحظة انعتاقها الأولى من قيود المؤسسة الاجتماعية في دمشق تسقط في سرير أول شاب فرنسي التقته في باريس . . حيث سافرت للعلاج من العقم، ودون أية مقدمات مقنعة سوى الانتقام من تاريخ طويل

من الضغط الاجتماعي .

إن «رشا» مثلها مثل «ريم» بطلة روايتها الأولى «أيام معه» وقد أتيح لها ، أو للكاتبة التي تستخدمها للتعبير عن تجربتها ، مستوى معقول من الحرية ، فإنها لا تعرف كيف تستخدمها بل إنها تصاب بدوار التعب من هذه الحرية ، كما يقول عفيف فراج ، فحين يحيطها زياد بذراعه تتمنى «لو تظل هذه الذراع تحيط كتفي وترفع عنهما مسؤولية الحياة» . (أيام معه) . . ذلك أنها تجد أن ممارستها للحرية ليسَ سوى خلوة جبلية مع حبيبِها فتتساءل : «أين الهدف الذي عشت طيلة حياتي كي أضحي له الآن بسعادة لحظة؟» (أيام معه) .

في مقابل صورة المرأة التي تقدمها ليلى بعلبكي وكوليت خوري ، نجد صورة مغايرة تقدمها ليلى عسيران ، ففي روايتها الأولى « لن نموت غدا » تسعى بطلتها عائشة إلى تأكيد جدارتها بالحرية من خلال محاولتها النجاح ككاتبة روائية . . أي أن تكون صنو الرجل الأديب مقدرة ومهارة . إن عائشة لا تدخل هنا في معركة ثنائية العلاقة ، رجل ضد امرأة ، ولكنها تسعى إلى تأكيد ذاتها وحقها عبر تنافس مشروع مع الآخر ، ولكن ليس ضده .

ومثل هذه الفعالية تمارسها سهير في روايتها الثانية «عصافير الفجر» حيث تنضم إلى المقاومة الفلسطينية المسلحة ، وذلك انطلاقاً من إيمانها وقناعاتها القومية من جهة وانطلاقاً من قناعاتها أيضاً بأن التحرر الحقيقي للمرأة لا يتحقق إلا من خلال نضالها المشترك مع الرجل من أجل قضية وطنية عامة ، ذلك أن مثل هذه المشاركة وحدها الكفيلة بتذويب الترسبات والحساسيات بين الطرفين ، ولعل من عاش تجربة انخراط المرأة في الأردن في المقاومة قبل عام ١٩٧٠ يدرك بوضوح القفزة النوعية العميقة التي حققتها المرأة آنذاك ، ويدرك بالتالي سلامة الاتجاه الذي عبرت عنه «سهير» في«عصافير الفجر» ، بل أن ليلى عسيران تعبر عن فكرتها هذه مباشرة حين تقول : «لقد وضعتها الحياة معهم (أي مع الفدائيين) مما أدّى إلى قفزة هائلة حطمت كل رواسب التقاليد الماضية ، التي علمتها أنه من العيب أن تختلط بالشبان» .(عصافير الفجر ، ص ٨٧) .

وشخصية «سهير» تصبح أكثر نضجاً بعد ذلك مع مريم بطلة رواية ليلى عسيران «خط الأفعى» حيث نجدها إلى جانب أبو الليل والفدائيين يقتحمون خط الأفعى (نهر الأردن) لتحقق «مريم» ، عبر هذا الاقتحام ، التحامها العميق والحي بالأرض عبر

ارتعاشة عناق طويلة تشكل الممارسة الجنسية الراقية لحرية جسدها .

في رواية «قلعة الأسطى» تسعى ليلى عسيران مع بطلتها الأثيرة مريم أيضاً لتحقق صمودها وانتماءها إلى قلعتها ، بيتها في جسر الباشا إلى جانب المناضل «أدهم» الذي يعبر عما هو نظيف وصحيح في الثورة المسلحة التي لحقتها في بيروت أدران كثيرة . . إن حرية «مريم» في بيروت هي إلى جانب أدهم وليس ضده ، تماماً كما أن حرية «مريم» في الأغوار إلى جانب أبو الليل وليس ضده . وهذه الحرية في النهاية تساوي الممارسة الوطنية والقومية في المعركة المشتركة مع الرجل . . حيث يصيغ الاثنان حريتهما الحقيقية . . . ذلك أن الرجل لا يمكن أن يكون حراً إذا لم تكن المرأة حرة .

إن التجربة الاستثنائية لليلى عسيران ، من الصعب أن تتكرر فليس من السهل على غيرها أن تعيش في قواعد الفدائيين في الأغوار ، وتعبر النهر معهم ، ثم أن تكون إلى جانبهم بعد ذلك في جنوب لبنان . ولقد أتيح لي أن أتابع تجربتها الشخصية والروائية منذ العام ١٩٦٩ في الأردن إلى أن وجهت لها تهمة تهريب السلاح للمحاصرين في جسر الباشا/ بيروت بسيارة زوجها أمين الحافظ عضو المجلس النيابي ، والذي كان آنذاك رئيسا للوزراء .

وبفعل هذه الخصوصية فإن النموذج الذي تقدمه بطلات رواياتها لا يتوفر حتى عند الكاتبات الفلسطينيات : سحر خليفة ، وليلى الأطرش ، وسلوى البنا ، وإن كانت الأخيرة قد قاربت عالم مريم أبو الليل وأدهم من خلال تجربتها الخاصة مع خطيبها الفدائي الشهيد ابراهيم في روايتها «عروس خلف النهر» .

سحر خليفة وليلى الأطرش رغم انشغالهما بالهاجس الوطني ومقاومة الاحتلال إلا أن صورة المرأة تنهض على قاعدة تصارعها مع الرجل ، ويبدو ذلك بوضوح من خلال عنوان الرواية الأولى لسحر خليفة «لم نعد جواري لكم » ، وكذلك في روايتها الثالثة «عباد الشمس » ، حيث نجد رفيف ، البطلة تستنجد بايديولوجيا مؤلفتها لتدافع عن قضية المرأة في وجه تفسخ المثقفين ونظراتهم السلبية للمرأة . ويلاحظ الدكتور ابراهيم السعافين كيف أن بطلة روايتها « لم نعد جواري لكم » تستخدم لغة خشنة ومفردات لا تليق بامرأة لتصدم صورة المرأة كما يتخيلها الرجل .

ليلى الأطرش في روايتها «امرأة للفصول الخمسة» تصنع من «ناديا» نمطاً لفكرتها ، في مواجهة انتهازية زوجه «إحان» وسقوط نموذجها الثوري وحبيبها القديم

«جلال» .

وليس بعيداً عن ذلك صورة هند النجار القوية في روايتها الثانية «وتشرق غرباً» كما يلاحظ الدكتور ابراهيم خليل . ورغم نمطية «ناديا» ، أي لا واقعيتها ، فإنها تشكل حالة رخوة من التمرد حتى ليبدو في كثير من الأحيان أن تمردها ذو طابع كمالي يمارس في أوقات الفراغ ويمكن ببساطة الاستغناء عنه ، ذلك أن «ناديا» بالأساس لم تكن متمردة عضوية حتى على مستوى التحصيل الثقافي والمعرفي ، فهي تقبل أن تترك جامعتها وحبيبها جلال من أجل أخيه إحسان ، كما تترك عادة القراءة لترضيه ، بل إنها تقبل ، كما يلاحظ عبدالله رضوان ، أن يستغلها زوجها كزينة خلال نشاطه التجاري والاجتماعي في باريس .

إن الإشكالية الفنية والموضوعية في رواية المرأة تنبع كما رأينا من استحالة وجود البطلة التي تحلم الكاتبة بوجودها ، وتحلم بأن تحمل أفكارها في أرض الواقع ، ومن هنا بالضبط تخسر الشخصية الفنية الروائية لمصلحة الشخصية النمطية أو لمصلحة الفكرة التي تحاول الكاتبة أن تجعل البطلة تتلبسها فتفشل لأنها تأتي من خارج سياقها الموضوعي ، الثقافي ، الاجتماعي .

وهذه الاشكالية نجدها عند روائية مغربية متقدمة هي خناثة بنونة في روايتين «النار والاختبار» ١٩٧٠ ، و«الغد والغضب» ١٩٨١ ، في روايتها الأولى «النار والاختبار» نجد «ليلى» تغادر عملها الزائف كمذيعة تلفزيون ، بعد انكشاف الأكاذيب إثر هزيمة حزيران ، لتعمل في تدريس الأطفال فعسى أن تسهم في صناعة شيء أفضل للمستقبل . إن هذا الحل الفردي في الرد على الهزيمة رغم إيجابيته إلا أنه يفتقد إلى رؤية العملية النضالية كفعل جماعي وليس كمخرج أو إجراء فردي .

أما في روايتها الثانية «الغد والغضب» فرغم طابع المرافعة النظرية التجريدية الذي تمثله الرواية دفاعاً عن قضية المرأة إلا أن خناثة التقطت المفصل المركزي في قضية المرأة حين لاحظت أن تحرر المرأة هو من تحرر المجتمع . . فتكون النتيجة أن نخرج ، كما يقول عبد القادر الشاوي ، برواية مواقف وتصورات لا رواية أحداث وتطورات .

إن الرواية النسوية العربية فيما قدمنا من نماذج سريعة تشكل وثيقة اجتماعية أقرب إلى أن تكون صرخة ملتاعة فيها كثير من الصدق والحرارة ، حتى لو افتقدت إلى الشروط المكتملة للرواية الفنية .

وفي النهاية لا بد أن نلاحظ أن الرواية النسوية العربية عموما تهرب بعيداً عن الذات الداخلية إلى الموضوع الخارجي ، ربما لأن مساحة الحرية لم تصل بعد إلى ما وصلت إليه في لبنان أواسط الخمسينات ، مما مكّن ليلى بعلبكي أن تصرخ « أنا أحيا» في وجه «الآلهة الممسوخة» . ومما مكن كوليت خوري أن تطبع في بيروت رواياتها الخمس الاولى ، في «المرحلة المرّة» ، ١٩٥٩-١٩٦٩ ، كي تعلن من خلالها حكايات حبها وتحدي «كيان» ها ، سواء في « ليلتها الواحدة » أم في «أيام معه» .

فهل تكون قدرة الروائيات على الكتابة بحرية عن عوالمهن الداخلية ، كما تجلّى ذلك لاحقا ، هي أحد المداخل نحو الحريات العامة؟ ربما ، ولكن بالطبع شرط أن تكتمل عناصر المجابهة المشتركة ضد تراتب القمع الكلي .

***

المصادر والمراجع :

١- عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .

٢- جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ .

٣- د . احمد جاسم الحميدي : المرأة في كتاباتها ، دار ابن هاني ، دمشق ، ١٩٨٦ .

٤- محي الدين صبحي :

أ . مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٨ .

ب . أبطال في الصيرورة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

ج .البطل في مأزق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٩ .

٥- د . ابراهيم السعافين : الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، عمان ، ١٩٩٥ .

٦- د . ابراهيم خليل : فصول في الأدب الأردني ونقده ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١ .

٧- عبدالله رضوان : امرأة للفصول الخمسة ، دراسة نقدية ، صحيفة الرأي الأردنية .

٨- عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١ .

٩- نازك الأعرجي : أ . الدستور ، ١٩٩٦/٩/١٣ . ب . مجلة عمان ، العدد ٢٢ ، حزيران ١٩٩٦ .

١٠- نزيه أبو نضال :

أ . المرأة في الأردن ، المجلة الثقافية ، عمان ، العدد ٣٦ ، آب ١٩٩٥ .

ب . علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ، ١٩٩٦ .

ج . الدستور الأردنية : ٨ و ١٥ و١٩٩٤/٧/٢٩ ، ١٧و١٩٩٥/٣/٢٤ ، ٢/٢٣/ و٤/٥ و٥/٢٤ و ٨/٩ و ١٩٩٦/١١/٢٩ .

د) مجلة عمان ، العدد ٢٢ ، حزيران ١٩٩٦ .

١١- زهرة عمر : الخروج من سوسروقة .

١٢- سميحة خريس : شجرة الفهود .

١٣- د . رضوى عاشور : أ - غرناطة . ب- سراج .

١٤- ليلى بعلبكي : أ - أنا أحيا . ب- الآلهة الممسوخة .

١٥- كوليت خوري : أ - أيام معه ، ليلة واحدة ، كيان ، بيروت ١٩٥٩و١٩٦١و١٩٦٨

١٦- ليلى عسيران : أ - لن نموت غداً ، ب- عصافير الفجر ، ج- خط الأفعى- قلعة الأسطى .

١٧- سلوى البنا : عروس خلف النهار .

١٨- سحر خليفة : أ- لم نعد جواري لكم ، ب- الصبار ، ج- عباد الشمس .

١٩- ليلى الأطرش : أ- تشرق غرباً ، ب- امرأة للفصول الخمسة .

٢٠- خناثة بنونة : أ - النهار والاختبار ، ب- الغد والعضب .

٢١- حنان الشيخ : حكاية زهرة

٢٢- د . أمل شطا : لا عاش قلبي

٢٣- ليلى العثمان : وسمية تخرج من البحر .

٢٤- د . نوال السعداوي : عين الحياة .

* البحث ، مع تعديلات طفيفة ، قدم في ملتقى الإبداع النسائي الأول الذي دعت إليه وزارة الثقافة الأردنية عمان/ المركز الثقاف الملكي ٢٣ - ٢٦ آب ١٩٩٧ .

باب : تمرد الأنثى

تمرد الأنثى في الرواية النسوية الأردنية

كتبت عن التمرد الأنثوي في القصيدة النسوية العربية ، كما كتبت عن التمرد الأنثوي في القصة القصيرة النسوية ، فجاءني السؤال من القاصة سهير التل : ما هو مفهوم هذا التمرد الأنثوي كمصطلح؟

في علم الاجتماع التمرد هو محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي ، غير أن هذه المحاولة ، وبسبب فرديتها ، محكوم عليها بالفشل ، ذلك أن تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي ، أمّا التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها ، ولكنه يواصل الصراع ، رغم تكرار الفشل ، لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد في مواجهة اللعنة أو في مجابهة غضبة الآلهة ، إنّه قدر الإنسان ومصيره ، هذا ما فعله أوديب (اللعنة) وسيزيف (الصخرة) وبرومثيوس(الشعلة) وباندورا (التحدي) في الأسطورة اليونانية ، وهذا ما فعله عاد وشداد في الاسطورة العربية التي صاغها غسان كنفاني : (أنا أقاتل وأموت إذن أنا حي وموجود) .

وتذهب الفلسفة الوجودية إلى أن مصير الإنسان إنما يتحدد من خلال التزامه بالمسؤولية فهنا بالضبط تتحقق حرية الإنسان ، وهنا يكمن الفارق النوعي بين فلسفة العبث التي تؤدي إلى اللاجدوى وبين التمرد المشروع والقابل للتحقق في زمن يأتي ، رغم تكرار الفشل الآن . . سيزيف كان يؤمن بأنه سيصل مع صخوره إلى قمة الاولمب . ولهذا فهو يواصل المحاولة ، وكذا تفعل المرأة التي تعرضت ولا تزال إلى أشكال مركبة ومرعبة من الضغط والاضطهاد عبر آلاف السنوات ، ولكنها تواصل تمردها الفردي ضد القامع الذكر ، وضد منظومة القيم والتشريعات والقوانين التي صاغها لتأبيد استلابها ، ولتأكيد بقائها في القالب (الصيني) الذي وضعها فيه ، وضد مثلث (التابوات) المقدسة التي حرّم عليها تجاوزها أو الخروج عليها : الدين السياسة ، وخصوصا الجنس ، وحيث تتجلى ملكية السيد الذكر للأنثى ، منذ التقسيم التاريخي للعمل إلى يومنا هذا ، الاّ من رحم ربك في أواخر هذا الزمان .

***

في مواجهة هذا التاريخ من التحريم تذهب الكتابة النسوية إلى النص كي تمارس حريتها المفقودة في المجتمع . . غير أن هذه المحاولة تفشل . . ولكنها مثل سيزيف لا يستطيع تحقيق حريته الاّ من خلال استمراره بالمحاولة . . حاملا على كتفيه صخرته الثقيلة صعودا وهبوطا نحو القمة ، إنها «محاولتي مرة تلو المرّة أن أقول ما أريد وأفشل»[١] - فيروز التميمي-

أمّا غصون رحال فتصرخ مجرّحة من الأمل : «إن سيزيف حمل رأسي على كتفيه ووصل»[٢]

في زمن سابق كانت شهرزاد تحكي ، لمجرد أن تحمي رأسها من سيف شهريار ، ولكن السيف قد تثلّم وهزم بلا هوادة ، وباتت شهرزاد أكثر قدرة على الحكي ، كي تقول ذاتها هي ، وتعلن ذلك المسكوت عنه ، منذ ألف ألف عام[*] . . - الإحالة إلى فدوى طوقان - .

ولكن الرجال الجوف زوّروا كل شيء . . فتجيء الصرخة :

«أحتاج بضع صفحات بيض ، لم يلوثها كتبة التاريخ بأمجاد وهمية . . لانتصارات لم ينتصر فيها أحد ، لأعيد كتابته كما يليق به أن يكتب . . . . سأكتب حتى انضب» .[٣] . .- غصون رحال - .

صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية ، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية . . بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه .

والروائية تجد في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها هذا الهدف بردم الهوّة بين الأنا والعالم ، وتكاد تكرر ما قاله الروائي الفرنسي الشهير بلزاك : «أنا سعيد لكوني روائيا ، لأنني استطعت ، من خلال شخصيات أبطالي ، أن أبوح بكل ما لم أكن أجرؤ على البوح به بنفسي» .

---

(١) فيروز التميمي ، ثلاثون ، وزارة الثقافة ، الشارقة ، ١٩٩٩ ، ص ١١ .

(*) تقول فدوى طوقان سيرتها الصعبة « صادف خروجي من القمقم الحريمي مرحلة درامية تمر بها الأمة العربية . . فمع سقوط فلسطين عام ٤٨ تزعزع بنيان المجتمع العربي التقليدي» ، رحلة جبلية رحلة صعبة ، دار الشروق ، عمان ، ط٣ ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٢ .

(٢) غصون رحال ، موزاييك ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٩ ، ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ، ص٨

والرغبة في البوح ضرورة إنسانية . . سواء كان هذا البوح لصديق أو لكاهن أو لطبيب نفسي ، وفي حالتنا لمطلق قارئ من خلال كتاب(٤) .

تراود الكاتبة النص ، يكاد يتحول إلى كائن حي . . علها تستطيع من خلاله تحقيق ذاتها الجديدة خارج الحرملك ، أو أن تؤكد ذاتها بامتلاك القدرة كي تقول جديدا ، لم يقله بعد (السيد) الرجل ، «أكتب نص المرأة كي لا يبقى ما لم أقله . . . .إنني أرى امرأة فأكاد أصرخ بها . .توقفي إن فيك من نصي شيئا . . .لكنني لا أحتمل زمن الكتابة ، ولا إعادة كتابة نص قديم . . .يجب أن ألحق الكلمات قبل أن يقولوها كلها .ألحق القص قبل أن تنضب تلك النبعة الرائقة» .(٥) . .- فيروز التميمي- .

أو تكاد تتقمص أسطورة بيجماليون ، ولكن ليس على هيئة فنان ينحت امرأة ويعشقها ، إنها لا تريد أن تنحت رجلا ، لكنها تتوق بملء روحها أن تعيد نحت ذاتها من جديد ، على غير الهيئة التي استلوها من ضلع آدم :

«سأترك الكتابة تنحدر كما شاءت . ثم أعمل فيها إبرتي ومغزلي أو فأسي وسكيني .سأصل وأقطع ، أضيف وأرمي ، لست بحالة خلق ابدأها بكن فيكون . .ولكنني أمام عمل مؤلم أشعر به كفم صغير يقتات من روحي ، أو حالة تتقدم مثل موج . تجتاح شواطئي . . . . تتحد بي وكأنها تعشقني . إذا ما اكتمل توهجها ستسلمني جسدها لأفصّله كما أهوى» . .(٦) - سميحة خريس- .

***

هذه الرغبة النسوية العارمة بتحقيق ولادة جديدة لم تكن معزولة بالطبع عن مجمل التغيرات العاصفة التي يعيشها الوطن العربي ، وخصوصا في الأردن الذي شهد خلخلة اجتماعية هائلة ، خلال الخمسين سنة الماضية ، في أعقاب النكبات والنكسات الكبرى ، (أيار ٤٨ ، حزيران ٦٧ ، توابع زلزال آب ٩٠) ثم النزوحات المتواصلة من البادية والريف ، مما أدى إلى انهيار كبير في منظومة القيم والكوابح

---

(٤) حول مغزى ما قاله بلزاك يمكن مراجعة دراستنا « عالم غالب هلسا» ، نصوص الندوات التي اقيمت في منتدى شومان ، ضمن اسبوع غالب هلسا ، (٢١-٢٤/١٢٣/١٩٩٢) .

(٥) فيروز تميمي ، مصدر سابق ، ص١٦ .

(٦) سميحة خريس ، خشخاش ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٦

الاجتماعية ، وأتاح للمرأة بالتالي ، وخاصة للكاتبة ، التفلت خارج التابوات الاجتماعية ، وبالطبع فان ذلك قد ترافق مع النزول الواسع للمرأة إلى المدرسة وسوق العمل ، وكذلك مع ثورة الاتصالات وزمن العولمة .

ولم يكن يقل عن ذلك أهمية أن شروط ومتطلبات الحياة البسيطة السابقة قد تعقدت إلى حد كبير ، ولم يعد (السيد) وحده قادرا على توفير احتياجات أسرته الواسعة . . صار لزاما أن تعمل الزوجة والابنة والأخت ، ولم يكن ذلك يتم بدون معاناة من الجميع ، لقد اضطرت مستلزمات الحياة الرجل أن يقبل وجود (شرفه) الشخصي في مكتب مغلق مع رجل ، غير أنه سيثور مزمجرا إذا ما شاهدها تجالس شابا في مكان عام .(٧) - الإحالة إلى غالب هلسا-

***

هذا العالم الجديد والمتغير هو موضوع الرواية النسوية التي بات من مهماتها الكبرى أن تترافع دفاعا عن حقوق المرأة ، وأن تحوّل هذا المتغير إلي قناعات اجتماعية مدعومة بالشرائع والقوانين . ولكن سيكون على المرأة الكاتبة امتلاك القدرة على القول والمجابهة ، ليس عبر خطاب سياسي أو اجتماعي ، ولكن عبر نص إبداعي صادق وحقيقي حتى يستطيع أن يفعل ويغير .(٨) - الإحالة إلى آرنست فيشر- .

وستحتاج عمليات التجاوز والتغيير بالطبع إلى قرابين كثيرة ، تم دفعها مع كامل استحقاقاتها ، على مساحة الإبداع النسوي ، وخصوصا في الرواية ، ذلك «أن تتورط المرأة في كتابة رواية يعني أن تتورط في جرأة البوح والتفصيل . . .خاصة إذا كان ذلك البوح مرتبطا بفك الحصار أو حتى إلغاء فكرة الذكورة المترفة في كثير من تفاصيل الحياة المترجلة» .(٩) -جواهر رفايعة تقرأ فيروز التميمي- .

المجتمع الذكوري يقرأ في حكاية بطلة الرواية سيرة الكاتبة الشخصية ذاتها ، وهذه هي نصف الحقيقة التي غالبا ما تكون أخطر من الحقيقة نفسها . .مما يولد الكثير من الآلام بالنسبة للروائية التي تحاول سرد قصة بنات جنسها أو هي تتخيل حلما يأتي ، فيتعاظم الالتباس وسوء الفهم والظن ، فيلقى القبض عليها متلبسة باعتراف

---

(٧) انظر غالب هلسا ، حرية المرأة ، مجلة المصير الديمقراطي ، بيروت ، ع٤ ، ١٩٨١ .

(٨) ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٢٥٠ .

(٩) جواهر رفايعة ، رواية ثلاثون لفيروز التميمي مغامرة في كتابة المرأة ، الرأي الثقافي ١ ، ٧٢٤٢ .

صريح وموقع ، أو بممارسة أحلام شاذة وممنوعة . .غير أن الذكر القامع لم يعد هو نفسه ، كما أسلفنا ، فقد تثلم سيفه بتوالي الهزائم وفقد هو نفسه معيار ذكوريته . .فقد فحولته ، وصار عنينا وعاجزا حتى جنسيا ، فالرجل المقموع في الداخل ، والمهزوم من الخارج ، سيكون أضعف حالا في مواجهة امراة رفضت الخنوع وتمردت . (١٠) -الإحالة إلى ليلى الأطرش-

غير أن الخلل لا يأتي من الخارج فقط . . فمنذ البداية كان ثمة عطب حقيقي في تكوين الصبي الصغير صالح . .الذي سيصبح لاحقا الدكتور صالح أيوب ، بطل رواية «صهيل المسافات» لليلى الأطرش . . ذلك أن ابن الراعي أيوب لكي يحقق طموحه اضطر لمسايرة حمود الواشلي والصمت على جريمة اغتصابه للأم المتوحدة . . بل إنه سافر معه للدراسة وسكن في غرفته ، فهو لا يملك مالاً ليستقل بنفسه . . إنه عجز الحاجة الذي أفقده القدرة على مواجهة حمود . . وهذا العجز انعكس حتى على فحولته كذكر مما دفع صديقته الأجنبية لإرساله إلى طبيب إنكليزي لمعالجة عقده النفسية . .

وهناك فقط . . بين يدي طبيب أجنبي في لندن تجرأ صالح لأول مرة أن يروي بصوت مرتفع حكاية عجزه وهو يرافق « حمود » إلى بيت تلك المرأة ، ودون أن يتمكن من فعل شيء لمنعه وحمايتها . . وحين انتهى حمود الواشلي من فعلته القبيحة دفع صالح إلى الداخل :

- الآن جاء دورك . .

فما كان من صالح إلا أن أطلق ساقيه للريح باتجاه بيته . . آنذاك انتهت صداقته مع حمود ولكن الحاجة ألزمته بمرافقته طويلاً بعد ذلك .(١١)

هذا العطب الداخلي القديم لدى صالح هو المسؤول عن غياب الفحولة وعن غياب القدرة على فعل شيء في مواجهة كل هذه الانهيارات . .

ونلاحظ في ذات السياق كيف أن معظم أبطال غالب هلسا يعجزون عن

---

(١٠) في رواية صهيل المسافات لليلى الأطرش ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، يصاب البطل د . صالح أيوب بالعجز الجنسي المؤقت كلما عجزعن الفعل أو قول الحقيقة ، وانظر كذلك حوارها مع انتصار عباس في الدستور الثقافي٢٠٠٢/٩/٦ .

(١١) ليلى الأطرش ، صهيل المسافات ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

التواصل مع النساء لكونهم مقموعين من المخابرات، وأن لحظة الفعل الجنسي الباهر والخلاق قد تحققت للبطل فقط وهو يحارب الأعداء في قناة السويس، إبّان الهجوم الثلاثي عام ١٩٥٦.[١٢]

***

في العديد من الروايات النسوية نرى كيف تمارس الكاتبة/البطلة دورا انتقاميا في تقديم رجال معطوبين ومهزومين فيما نرى المرأة في المقابل تتماسك وتتقدم لإنقاذ الرجل/الزوج/ والد الأبناء: ناديا الفقيه بطلة رواية امرأة للفصول الخمسة لليلى الأطرش، ورغم بدايات حياتها السلبية تتحول إلى سيدة أعمال ناجحة في أوروبا بينما تحل الكارثة بزوجها إحسان الناطور، فتتقدم البطلة لإنقاذه، ولإنقاذ سمعة أسرتها، ولكن ليس قبل أن تصبح حرة، تقول له: «هل تصورت أنني سأظل أدور في فلكك... أنت المحور وأنا ألف حولك. ألا تعلم أن الأجرام نفسها تنفلت من أفلاكها أحيانا.. قد تحترق، نعم، ولكنها تنعتق وتتحرر».[١٣]

أما حبها الأول جلال الناطور وهو الأخ الأكبر لزوجها ونموذج المناضل الثوري، فلا يلبث أن يتكشف عن إنسان انتهازي يدخل في صفقات سلاح مشبوهة، بل إنه يحاول إغواء زوجة أخيه إحسان، مستغلا حبها السابق له، ومبديا استعداده لفسخ خطبته من المناضلة نجوى ثابت، فهو يريد أن يستعيد نصيبه من الدنيا، بعد أن فقده مع أخيه، ومع الثورة. ولكنه يتلقى صفعة قاسية من ناديا الفقيه.[١٤]

هذا النموذج القوي للمرأة يتجلى لدى سميحة خريس على هيئة فتاة غير عادية هي فريدة التي تعبر بلسانها وسلوكها عما لا تستطيع غيرها من البنات فعله، ويعبر جسدها بالرقص أحياناً عما يعجز لسانها عن قوله.

بعد أن قرر محمد الرشيد التخلي عنها، بسبب فارق السن. ليلتها حين رقصت في عرس أحد الفهود منحت جسدها كامل حريته لكي يصرخ بكل اللغات وبكل المشاعر والأحاسيس، تماماً كما فعل زوربا اليوناني، غير أن التعبير الاستثنائي بلغة الجسد جاء في مشهد حميم جمعها ليلاً مع زوجة أبيها الأولى غزالة التي ارتبطت

---

(١٢) غالب هلسا، الضحك، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص٣٦.

(١٣) ليلى الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٠. ص ١٩٨.

(١٤) المصدر السابق، ص ١٢٨

بها ارتباطاً وثيقا فقد أقدمت صبية عمان على إقناع غزالة بخلع (مدرقتها) الإربدية وألبستها السوتيان وبنطلون الجينز واندفعت معها إلى الرقص . .

«نرقص معاً . اهز كتفي وتفعل مثلي . .اثني خاصرتي وتفعل ذلك ، تشوّح بذراعيها وكأنما تلوح بالمناديل . . بهية ، آمرة ، بديعة . . ريدها ريدها . . كيف ما ريدها . . طفلة يا هلي . . والعسل ريقها . . نغني ونقهقه ونكتم ضحكاتنا بأكفنا نواصل الرقص والغناء»[١٥]

وتستغرق فريدة في متابعة عوالمها الداخلية النفسية والجسدية ثم مع حكاية حبها الكبير لمحمد رشيد : القائد السياسي والنقابي البارز ، وتتجاسر في النهاية وتعلن عليه الحب بل وتعرض عليه الزواج . . فقد كان ، رغم محبته لها يريد تجنبيها الارتباط به بسبب الفارق الكبير في العمر .[١٦]

***

خشخاش سميحة خريس

غير أن نموذج فريدة وما تفرضه من خيارات هو حالة استثنائية ، ولهذا ربما كانوا يطلقون عليها لقب (حسن صبي) ، أما المرأة الواقعية فنجدها في بطلة روايتها «خشخاش» ، حيث نلتقي بداية مع نموذج المرأة الصالحة المتصالحة مع نفسها ومع العالم الخارجي : الزوج والابناء والبيت ، وشراء الحاجيات ، لتحضير وجبات الطعام اليومية . . غير أن هذه الوظيفة/ الدور المتكرر منذ ألف الف عام هو نفسه الذي يوصل تلك المرأة إلى حافة السؤال :

إلى متى تعبر بسيارتها هذا الطريق المستقيم بلا انحناءة تفضي إلى الدهشة . . . المستقيم بلا منعطف قد ينكشف بعده غريبا أو طريفا أوجديدا ، هذا الخط المستقيم بلا متعرجات قد يفضي بمن يمشي عليه إلى الجنون .

لا تقدم سميحة خريس في خشخاش امرأة مقموعة ضمن المواصفات المطروحة عند الحديث عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل . . لكنها تقدم امرأة تبحث

---

(١٥) سميحة خريس ، شجرة الفهود ، تقاسيم العشق ، ص ٢١٠ .

(١٦) المصدر السابق ص ٢٦٤ .

عن موقعها في التاريخ وفي المجتمع وفي الحياة . . دور خارج يوميات المطبخ وواجبات المنزل ووظائف الزوجة أو الأم . . أي عن المرأة لذاتها وبذاتها ، بعيدا عن تكرار اليوميات التي تعيد عملية وأدها كل لحظة بأشكال مختلفة .

وحين تصل حالة المرأة إلى حافة هذه المسألة التاريخية فإن الإجابة أو الاستجابة الواقعية مستحيلة . . . فلا فكاك من أسر الوقائع ، ولا إمكانية للخروج عن الخط الحديدي المستقيم الذي يفتقد منعطفات الدهشة .

وإذن ؟!

هي المعجزه تتقدم بكل غرائبيتها الخارقة[١٧] لتصنع هذا العزاء المستحيل ، كي تتجاوز هذا الروتين الخانق باتجاه عوالم الدهشة واللامألوف وتأخذ المعجزة شكل نبتة بنفسجية اشترتها صدفة . . فإذا بها تتجلى على هيئة كائن حي/ امرأة ، ثم لا تلبث أن تتماهى مع بطلة الرواية التي تكتبها ومعها هي نفسها . . غير أن الزهرة/ المرأة/ البطلة تمتلك حرية واستقلالية تفوق تلك التي تعيشها الكاتبة أو سيدة المنزل . . وهنا بالضبط تبدأ سميحة خريس لعبتها الغرائبية بأن تتيح لبطلتها فرصة مغادرة يومياتها والخروج على استقامة الأسفلت بأن تعيش لحظات من الانعتاق والحرية . . ولا يتوقف الأمر عند نمط السلوك المحرّض عليه من الزهرة البنفسجية ، بل يتعداه إلى ضرورة الخروج على السائد في الكتابة الروائية . . فلا بد من تحطيم كل الثوابت والمواضعات والأشكال السائدة التي تكبل الروح وتقيد الجسد .

نكتشف في نهاية الرواية أن تلك الزهرة البنفسجية هي زهرة الخشخاش الذي يستخرج منها الأفيون . . وهنا يصبح التماس مع (الخشخاش) بالنسبة للبطلة هو المرادف للبحث عن الحرية المطلقة ، وجسر العبور إلى ما وراء استقامة الأُسفلت وصقيع السرير :

«ثلجي مقابل نارها . . عقلي مقابل جنونها ، وحزني مقابل كل ذلك الفرح . . تتأمل شحوبي : هناك ما يحرمك النوم ويترك آثاره على وجهك . . .أعرف لعبة صغيرة تجعل الحياة وردية ولو مؤقتا :

لعبتي هادئة . . هكذا أمرر يدي بلطف . . فلا تفزعي . . ستمر يدي على

---

(١٧) انظر دراستنا لخشخاش سميحة خريس في الرواية الغرائبية ، مجلة أفكار ، عمان ، ع ١٦٢ ، آذار ٢٠٠٢ ، وقد استفدنا هنا من تلك الدراسة .

ساعديك وتزيح الثقل والقيود . . (لم يعد لساعداي وزن وكأنهما تحررا) . . . . . أو على كتفيك . . هكذا سنرفع هذا العبء .(أوشكت أن أطير وكفاها تجوسان جسدي عضوا عضوا وتطلقني . .كأني الآن مجرد ريشه . .)[18] .

غير أن الحياة في نهاية المطاف ليست رواية ولا بطلة معجزة تجلب الخلاص . . كان على الريشه الطائرة أن تتوقف عن الطيران . . ولكن إلى أين تعود؟؟

إلى الارض المثقلة بالسلاسل وباليوميات العادية والى المشوار اليومي بالسيارة على استقامة الإسفلت . . ليس أمامها من خيار آخر ، ولكن قبل ذلك عليها أن تضع خاتمة لروايتها . . .

«لمحت سيارتي عند الناصية بانتظاري . وفجأة واتتني فكرة مدهشة . .سأركض ، سأركض بكل ما أملك من قوة . واجتاز الازقة الضيقة سأدخل إلى أماكن لم تطأها قدماي من قبل ، أماكن لا أعرفها . . وهناك شخص ما آخر ، لا يعرفها ، سأضيعه وأضيع نفسي . . سأركض حتى آخر الصفحات . سأجتاز الغلاف واختفي ، سأنتهي من هذه الرواية سأنتهي»[19] .

تنتهي الرواية ربما . . ولكن رواية حياة المرأة لا تنتهي وتظل بانتظار حل لا يرى أو معجزة .

***

هذه الرغبة العارمة بالانعتاق نجدها بوضوح لدى زبيدة العربي بطلة رجاء أبو غزالة وهي تخرج من «الحصار»[20] ، كما نجدها لدى شانخوة أو مسرة خان ، بطلة رواية زهرة عمر الوحيدة ، وهي تجابه منظومة التقاليد الشركسية ، خصوصا في جزئها الثاني «سوسروقة خلف الضباب»[21] ، وكذلك لدى معظم بطلات سحر خليفة وهن يجابهن قمع الذكر العربي واحتلال العدو الصهيوني .[22]

غير أن رواية المرأة لا تعكس الاّ جزئيا واقع المرأة في الاردن ، أنها أقرب ما تكون

---

(١٨) سميحة خريس ، خشخاش ، ص ١٠٢ .

(١٩) المصدر السابق ص ١٠٧ .

(٢٠) رجاء أبو غزالة ، امرأة خارج الحصار ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ١٩٩٥ .

(٢١) زهرة عمر ، سوسروقة خلف الضباب ، دار أزمنة ، عمان ، ٢٠٠٢ .

(٢٢) خصوصا في رواياتها : باب الساحة والميراث وعباد الشمس .

إلى مساحة من ورق تمارس الكاتبة عليها حريتها المفقودة أو أحلامها الموؤدة ، وأحيانا تقدم من خلال هذا الورق مرافعتها فيما يجب أن تكون عليه الحياة . . أو هي تنشد مع غصون رحال مرثاة انتظارها ، مثل بنيلوبي ، ولكن! بانتظار من لا يأتي ، الإ أنها تواصل غزلها على نول الأمل :

« استنفدته حتى آخر خيط من الصوف ، غزلت بحرا بأمواج طيعة ، ومركبا بنفسجيا بصارية سوداء وشراع أبيض ناصع ، . . . امتطت سفينة النول الملونة ، وفوق كتفيها كانت تجثم صخرة الشرق . . . . . نشرت شراعها وأبحرت وحدها خلف بوصلة تشير دوما إلى هناك . . إلى حيث تقف آلهة العدل والجمال» .(٢٣)

ولكن «زمن المرأة لا ينتظر» ، كما تقول فيروز تميمي ، فهو يكاد يمر «من بين أصابعنا سهوا للغياب ، أو لما نحنه الآن!(٢٤)

عن تمرد الأنثى في الرواية النسوية في الأردن سنتناول عددا من النماذج إلى جانب خشخاش سميحة خريس الذي قدمناه : امرأة للفصول الخمسة وصهيل المسافات لليلى الأطرش ، الميراث ولم نعد جواري لكم ومذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة ، امرأة خارج الحصار لرجاء أبو غزالة .

(٢٣) غصون رحال ، شتات ، دار الشروق ، عمان٢٠٠١ ، ص ٨ .

(٢٤) فيروز تميمي ، المصدر السابق ، ص ١٠و٧٩ .

ليلى الأطرش
«امرأة للفصول الخمسة»

لاحظنا ، عبر متابعتنا للرواية النسوية العربية ، أن القاسم المشترك الأعظم في هذه الرواية إنما ينطلق من صراع الضد بين المرأة والرجل ، وترى البطلات في غالبيتهن الساحقة يصدرن في مواقفهن من أن الرجل / الذكر هو المسؤول الأول والمباشر عن اضطهاد المرأة وتخلفها وحرمانها من حقوقها ، وبالتالي فإن هذه الرواية تكاد تتحول في كثير من الأحيان إلى مرافعة دفاع عن الضحية / المرأة ، لإدانة المجرم / الرجل ويكفي القارئ استعراض بعض عناوين الرواية النسوية العربية ، ليلحظ هذا المعنى :

«لم نعد جواري لكم » لسحر خليفة ، «امرأة خارج الحصار» لرجاء أبو غزالة« الرهينة» لأميلي نصر الله ، «الدمى الحية» لهند سلامة ، «لست دمية » لثريا شيخ العرب ، «الزوجة الهاربة» ، «زوج في المزاد»و«مسافرة على الجراح» لجيلان حمزة ، «جريمة رجل» لحربية محمد ، «٤ صفر» لرجاء عالم ، « ليلة القبض على فاطمة» لسكينة فؤاد ، «لعنة الجسد» لصوفي عبدالله ، «امرأة في دائرة الخوف» لضياء قصبجي ، « ليلى والذئب » لعالية ممدوح ، . «ولا عزاء للسيدات» لكاثيا سرور .«المرأة والقطة» و«وسمية تخرج من البحر» لليلى العثمان ، «الضحية » لمليكة الفاسي ، «٤ نساء» لناجية حمدي ، «رقيق القرن العشرين» لنجوى القلعجي ، «محاكمة يمامة عربية» لنهاد توفيق عباسي . .

يبدو واضحا من عناوين الروايات السابقة ومن مضامين العديد غيرها أن البطلات ينطلقن من مواقع الضد ، والإدانة بالنسبة للرجل . وبالطبع فإن مثل هذه الإدانة مبررة ومفهومة لمن أراد أن يرى فقط التجسيد الملموس والمباشر لقضية اضطهاد المرأة ، ودون أن يرى ما هو أعمق من ذلك بكثير ، وهو أن الرجل نفسه هو ضحية ذات الإرث التاريخي الذي شكّل سلوكه ونظرته للمرأة ، بل إننا نجد العديد من النساء يتماهين في نظرتهن للمرأة مع النظرة الذكورية لها . . فتستكين إلى موقع سلبي برضا وتسليم وإيمان بأن النساء ناقصات عقلاً ودينا ، وترى الزوجة / الأم تتمنى أن ترزق بولد لا بنت . وترى بعض الشخصيات في الرواية النسوية ممن يعكسن هذه النظرة . فنجد «رشا» بطلة رواية كوليت خوري «أيام معه» تبحث عن موقع قطة مستأنسة في دفء الرجل فتقول لنفسها «لو تظل هذه الذراع تحيط بكتفي وترفع عنهما مسؤولية

الحياة » .

ولكن في مقابل ذلك ثمة نظرة ثالثة في الرواية النسوية العربية تنطلق من واقع أن اضطهاد المرأة وحرمانها من حقوقها هو نتاج تخلف تاريخي واجتماعي وثقافي طويل . ولا بد من أجل تجاوزه من أن تضع المرأة يدها بيد الرجل لكي يخوضا معا معركتهما المشتركة ضد التخلف والعبودية ، ذلك أن الرجل لا يمكن أن يكون حراً في مجتمع نصفه من الرقيق والمضطهدين ونجد نموذجاً مثل هذه البطلات في روايات رضوى عاشور وليلى عسيران وزهرة عمر وقمر كيلاني .

في رواية الضد النسوية التي تخوضها البطلة / المرأة في مواجهة البطل / الذكر نجد الكاتبة في مرافعتها الروائية تبالغ في تصوير سلبيات الرجل وممارسته القمعية ، بينما نجدها في المقابل تقدم صورة كفاحية للمرأة ، كما نجد ذلك بوضوح في روايات د . نوال السعداوي وغادة السمان وليلى بعلبكي ، وكما سنلحظ ذلك من خلال بطلة رواية ليلى الأطرش «امرأة للفصول الخمسة» .

من موقع ثنائية الضد بين المرأة والرجل تصرخ بطلة ليلى بعلبكي (لينا الفياض) : «إن المرأة تنشد التحرر ، أما الرجل فلا يستجيب إلا لرواسبه » ، (أنا أحيا) وهي تصرخ بلسان ميرا في وجه صديقها رجا : « انت ولأنك رجل يسمح لك أن تدير ظهرك لكل ما يضايقك ، ولأنني امرأة يفرض عليّ أن أبلع صوتي . أن أخرس (الآلهة الممسوخة) .

ناديا الفقيه بطلة رواية امرأة للفصول الخمسة ستبدو لنا أقل عدوانية ، ولكنها في جوهرها تحمل كما سنرى النظرة ذاتها ، فالرجال يتساقطون فيما تنهض النساء وتكافح . فالبطلة ناديا الفقيه ، ورغم بدايات سلوكها السلبية تتحول إلى سيدة أعمال ناجحة في أوروبا بينما تحل الكارثة بزوجها إحسان الناطور بعد اختلافه مع (طويل العمر) فتتقدم البطلة لإنقاذه .

أما حبها الأول جلال الناطور وهو الأخ الأكبر لزوجها ونموذج المناضل الثوري ، فلا يلبث أن يتكشف عن إنسان انتهازي يدخل في صفقات «سلاح مشبوهة لمصلحة شيخ إمارة «برقيس» مقابل ٢٪ (كمشن) ، يحصل عليها من أصل ال ٤٪ المتفق عليها مع أخيه احسان ، بل إنه يحاول إغواء زوجة أخيه ، مستغلا حبها السابق له ، ومبديا استعداده لفسخ خطبته من المناضلة نجوى ثابت فهو يريد أن يستعيد نصيبه من الدنيا بعد أن فقده مع أخيه ، ومع الثورة . ولكنه يتلقى صفعة قاسية من ناديا

الفقيه .

وستتجلى صورة هذه النماذج وتحولاتها في سياق متابعاتنا لهذه المرافعة الروائية .

تبدأ وقائع رواية « امرأة للفصول الخمسة » في إمارة « برقيس » ، وهو اسم وهمي لإحدى الامارات العربية في الخليج ، وتدور احداثها حول حكاية أسرة فلسطينية تعمل هناك بالاتفاق مع « طويل العمر» ، وهو أحد الوزراء النافذين في تلك الإمارة ، ويرتبط مصير أفراد الأسرة المكوّنة من إحسان الناطور وزوجته ناديا الفقيه وأولادهم الثلاثة برضا أو غضب طويل العمر .

ويتقاسم البطولة مع هذه الشخصيات جلال الناطور وهو الأخ الأكبر لإحسان ، ثم خطيبته المناضلة والمثقفة نجوى ثابت ، ثم فارس زوج عفاف الناطور وهي شقيقة إحسان وجلال ، ومن خلاله تمكن إحسان من دخول برقيس والعمل فيها ، ليصبح منافسا لفارس بالثراء والنفوذ بل ويفوقه كثيراً .

وإلى جانب هؤلاء تبرز شخصية رشيد سلمان اللبناني المتعدد المواهب والإمكانات والمنافس القوي لإحسان لدى طويل العمر . ويستمد رشيد أهميته لدى حكام الإمارة من إتقانه لأكثر من لغة أجنبية ولشبكة علاقاته ومعارفه في أوروبا ، وقبل هذا وذاك من قدرته على توظيف علاقاته النسائية لتعزيز مكانته ونفوذه .

وتبقى أخيرا شخصية جيسيكا مديرة مكتب إحسان الناطور في أوروبا ثم أنجيلا التي يرتبط معها إحسان بعلاقة عاطفية .

تبدأ أحداث الرواية مع تصاعد دور الثورة الفلسطينية ، في أواخر الستينات ، وانعكاس ذلك الصعود على حياة أسرة فلسطينية قادمة من دمشق تبحث عن الثروة في إحدى إمارات النفط الخليجية .

ويبدو للوهلة الأولى وكأن ثمة طرفي نقيض بين جلال الناطور ، رمز الثورة ، وبين أخيه إحسان الناطور ، رمز الثروة ، وتقودنا عمليات الاسترجاع السريعة لماضي الأخوين إلى ما يعزز هذا الانطباع . فحين كان الصبي الصغير إحسان يدخل في سباق للجري مع أخيه وأقرانه للوصول إلى قمة الجبل كان يلجأ للغدر والحيلة لكي يفوز في السباق . . مستغلا طيبة أخيه جلال وشهامته ، وهذا السلوك رافق حياة الاثنين . . فاختار أحدهما طريق التضحية وإنكار الذات والعمل من أجل الآخرين ، أي الثورة ، بينما اختار الثاني مصلحته الشخصية ، بأن يجمع أكثر ما يستطيع من الذهب والأموال أي الثروة .

ناديا الفقيه الصبية الصغيرة كانت شديدة الإعجاب بجلال وهي شغوفة مثله بالثقافة العامة وقراءة الكتب . ولكن إحسان الناطور الذي يلاحظ هذا الإعجاب المتبادل بين أخيه الأكبر وناديا لا يتورع عن إحراج أخيه وبنفس الأسلوب الغادر لكي يستولي على ناديا ، فقد أعلمه أنه متيّم بها وبأنه يطلب دعمه للزواج منها ، فلا يملك الأخ الشهم سوى أن يتخلى عنها ، فيتقدم إحسان لخطبتها فلا تملك ناديا سوى الموافقة ، فليس هناك أي إشارة من جلال . ثم يفترق مصير الجميع فيلتحق جلال بعالم الثورة فيما تلتحق ناديا وإحسان بعالم المال ، ولكن إلى حين .

إن نموذج المرأة الذي تقدمه ليلى الأطرش يتسم بواقعية شديدة ، فالفتاة الصغيرة المؤهلة لكي تنمو وتتطور عبر القراءة والاهتمامات العامة لا تلبث بعد الزواج والانتقال إلى برقيس أن تبدأ هذه الاهتمامات بالتراجع لكي تحقق الانسجام المطلوب مع زوجها ، وتنال محبته ورضاه ، فهي في الحساب الأخير من سلالة تلك (الأعرابية) التي تلخص ناديا الفقيه من خلالها ما حدث لها بوعي شديد .

«الكتاب في يدي يزعجه ، كان يصر على سحبه من يدي منذ أيام زواجنا الأولى . ثم بدأت ألقيه بنفسي حين يدخل ، أردت أن أكون زوجته . . فأنا من سلالة تلك الأعرابية التي تناقلت أجيال النساء وصيتها (ولا تعصي له أمرا ولا تفشي له سرا ولا يشم منك إلا أطيب ريح) نزع الكتاب وأحضر تفاهات المجلات فقرأتها . زرعني بين أصحابه من العائلات الوافدة إلى برقيس ، لا همّ لها إلا الحلم بالثروة وجمعها . فبدأ الخواء يلفني» .

هكذا نجد أن مشروع المرأة الذي كان مرشحا ذات يوم للصعود قد انكسر وتراجع في ظل الزوج وفي ظل البحث عن الثروة ، ولكن في المقابل نجد مشروعا ناهضا يتمثل بنجوى ثابت خطيبة جلال التي حافظت ، على امتداد الرواية على تماسكها ونقائها ، حتى بعد أن تراجع خطيبها جلال ، وانصرف إلى مصالحه الشخصية ، ولكن دون أن يغادر مواقعه (الثورية) ، فهو من خلال الثورة بدأ يجني الكثير من الأموال .

غير أن ناديا الفقيه وهي تراقب تراجع موقعها وخواء حياتها ظلت تقاوم وتتمرد ، بينما إحسان الناطور يحاول تدجينها بهدايا لا تنتهي يقول لها :

– يا قطتي الجميلة . . هذا العطر يناسبك أكثر .

تستجيب ناديا وتشتري العطر الذي اختاره إحسان ، ولكن البائعة الأجنبية ،

تحتج على سلوكها :

- لا تجعلي الرجل يختار لك كل شيء ، ويقرر عنك . أنت من يجب عليها اختيار عطرها .

إحسان الناطور ظل يسعى لبرمجة ناديا الفقيه لكي تتحول إلى القالب النموذج الذي يريد : زوجة جميلة يتباهى بها ، وأم تحفظ نسله ، وامرأة تستجيب لرغباته ، وهو في مقابل ذلك يغدق عليها الكثير والثمين من الهدايا ، ولكن في أعماق ناديا ظلت بذرة التمرد والمقاومة حية لا تموت ، وحين يلاحظ زوجها ذلك يقول لها :

- يجب أن تتغيري لأن حياتنا ستتغير أيتها القطة الجميلة .

- إحسان أرجوك ، لا تقل أبدا قطتي الزفت .

تتساءل ناديا مع نفسها : «حين يعاملني إحسان كلعبته ثم ينام بعدها سعيدا هل يفكر لحظة بما ينتابني؟ هل يستطيع أن يفهم أنه حين لا يرى فيّ سوى أنثاه يلسعني ثعبان ضخم . في داخلي إنسان يتعذب ويعذبني ، إنسان لا يعرف معنى الذكورة أو الأنوثة ، ويترفع عن كل ما يفكر فيه إحسان ، ولكنه إنسان ضعيف عاجز ومكتوم» .

في الصفقات الكبرى التي يقوم بها إحسان ، وخاصة تلك الصفقات الضخمة المرتبطة بالسلاح والتي دخل جلال طرفا وشريكا فيها ، كان إحسان يضع في رصيد زوجته في بنوك أوروبا فيصلها مظروف مغلق على شكل مفاجأة :

«اشترينا لحسابكم ودائع من الذهب بمبلغ مئتي ألف دولار» بسعر خمسة دولارات أميركية للغرام الواحد .

واقبلوا احترامنا

بنك كريدي سويس/ زيورخ

بحث إحسان في عينيها عن لمعة السعادة فارتد بصره خائبا :

- من قال إنني أردت الذهب؟

- من يكره الذهب؟

- كنت أريد عقارا بمبلغ كهذا .

- نصف نساء الأرض على الأقل لا يجرؤن على الحلم بما فعلته لك ، وأنت لا يهزك شيء . على الأقل ابتسمي قولي شكرا .

ردت بحزم :

- ولكنني أريد عقارا .

إن إصرار ناديا على العقار يعكس رغبتها بامتلاك بناء مادي تعبر من خلاله عن استقلاليتها ، أما الذهب فهو مرتبط بالزينة وبوظيفة إرضاء الرجل . وظل وعي ناديا يتنامى باطراد باتجاه هذا الدور المستقل ، خاصة بعد أن رأت بطلها ونموذجها الثوري جلال يدخل في لعبة الثروة . وتسهم الأحداث اللاحقة في الرواية باتجاه هذا الحسم ، فلا يجوز أن تظل المرأة مجرد لعبة للرجل .

تستثمر ناديا ما لديها من أموال وعقار في أوروبا وتضاعف من قيمتها ، وفي المقابل فإن إحسان يدخل في إرباكات عنيفة ، فقد ابتزه رشيد اللبناني بمبلغ ضخم من المال مقابل سكوته عن الصفقات الكبيرة التي أجراها مع «ابن حامد العمري» المنافس لطويل العمر ، ولكنه لم يصمت بل أفشى بالأمر كله لطويل العمر الذي قام بسحب جواز سفر إحسان الديبلوماسي وأخذ منه مليون دولار وطرده خارج البلاد .

وفي لندن كان إحسان الناطور يتعرض لكارثة أخلاقية بسبب علاقته بأنجيلا ، المكلفة أساسا بمهمة من رشيد ، ولكن ناديا التي كانت على علم بهذه العلاقة تسترد الصور من أنجيلا مقابل مبلغ ضخم ، وتقول :

«وأنا أيضا اشتريت سكوته . . ليس من أجلك يا إحسان ولكن للحفاظ على كرامتي وعلى صورتك أمام الأولاد» .

فماذا يفعل إحسان أمام كل هذه الحقائق التي قذفتها به ناديا؟

ظل صامتا كان الموقف أكبر من الدهاء والقرار لها وحدها الآن ، وكان موقنا من ذلك كل اليقين» .

هكذا نصل إلى خاتمة رواية ليلى الأطرش «امرأة للفصول الخمسة» التي قدمتها لنا بأسلوب سردي عذب وبسيط ، ولكنها تحمل خلف هذه البساطة قضايا كبرى معقدة عن موقع المرأة ومشاعرها ورؤيتها لدورها ووظيفتها الإنسانية والاجتماعية .

وقد قالت ليلى الأطرش ذلك كله بلا خطابة وبلا مباشرة ، ولكن عبر نص روائي حميم شديد النفاذ والتأثير ، ويكشف بجلاء عن المستوى الفني المتقدم الذي يضيف اسمها بجدارة إلى قائمة الروائيات الكبار في الأردن والوطن العربي .

***

«صهيل المسافات»:
الرجال معطوبون.. النساء قادرات

في روايتها الرابعة «صهيل المسافات » تبتعد ليلى الأطرش كثيراً عن ثيمتها الأثيرة في الدفاع عن قضية المرأة / الوطن ، كما تبتعد عن تجربتها الذاتية / الفلسطينية ، وتوغل بعيداً لتتقمص شخصية رجل عربي مجهول المكان أو مرموز له باسم «غابرة » أو« جديدة » ، ويعشق في مكان آخر مجهول أيضا ، ويرمز له باسم «بيت جنان» .

أما (المعلوم) في الرواية فهو اسم راويها وبطلها الرئيسي «صالح أيوب » ، وهذا الاسم كما هو واضح يحمل دلالته الشائعة عن الصلاح والصبر .

(والمعلوم) كذلك أماكن درس فيها أو لجأ إليها سياسياً : دمشق ، القاهرة ، لندن ، و(معلوم) أيضا زمن الرواية الذي يبدأ بعبد الناصر وينتهي بانهيارنا الراهن وسط هذا الخراب العميم .

الراوي وهو الدكتور صالح أيوب متعدد الأسماء ومتعدد الانتماءات القطرية أيضاً ، فهو إضافة إلى اسم صالح حمل اسم « نمر اليوسفي » حين كان في مصر يعمل معلقاً في إذاعة (صوت العرب) ليحرض جماهير «غابرة » على الثورة . وهو «محسن الزين» في دمشق وحلب . وهو في لندن « أحمد » حين زار طبيب الأمراض النفسية الإنكليزي ليعالج عطب الفحولة وانكسار الرجال .

ولأن ابن غابرة فقير ومنبوذ ، ولأنه مسكون بطموح لا يرتوي للارتقاء والنجاح فقد هرب من غابرة التي لن يجد فرعه الفقير مكانا له وسط عصب الأقوياء ، وفي مقدمتهم عقدته المزمنة : «حمود الواشلي» .

وجاء مسقط رأسه على حافة «الجديدة » المجاورة لكي يلتبس الأمر فهل هو من «غابرة » أم من «الجديدة؟» ، ويسعى د . صالح لتأكيد أنه من «غابرة » و«جديدة » معاً لأنه عربي أصلا ومؤمن بالوحدة ، ولذلك فقد حمل جواز سفر «الجديدة » ردحاً من الزمن وتسمى باسم عشيرتها الحاكمة محسن «الزين » . . كما حمل لاحقاً جواز سفر خاص منحته إياه «بيت جنان » حين عمل سفيراً لها في أكثر من عاصمة أوروبية ، كما عمل أستاذا في جامعتها ورئيساً لتحرير أهم صحفها : (الرسالة) .

غير أن هذه الروح العربية المتصالحة مع ثوابت الأمة تصطدم بعنعنات التجزئة

الإقليمية ، ويكتشف صالح متأخراً أنه «مغروس بلا جذور » ، ويتملكه إحساس مؤلم وجارح بأنه «منبوذ » . . وجوده وعدمه سيان . . «هامشي . . وكان يتخيل له في حياة الآخرين تأثيراً وظهوراً وأهمية » . . وأن أحدا لن يستغني عنه .

توهم الدكتور صالح أيوب زمناً أن الدنيا قد دانت له ، وأنه وهو الفقير المتغرب قد وصل أخيراً إلى بر الأمان في «بيت جنان» . . كيف لا! وهو صديق شخصي لسلطان البلاد منذ أيام دراستهما معاً في الجامعة !

ولكن فجأة تنفجر العاصفة في وجهه . . من الحاشية وطلبة الجامعة إلى حارس مبنى الصحيفة . . واكتشف أنه مجرد غريب عاق ، لم يصن النعمة ، وعض اليد التي امتدت وأطعمته . . ويصبح هو وزوجته «زهرة » وأولاده الأربعة مثل قشة تتقاذفها الريح ، بل ويتعرض أمام زوجته للضرب المهين وتتهشم عظامه في أكثر من مكان .

وكان أقصى ما قدمه له صديقه السلطان أن أرسله سفيراً في جنيف .

حين يلقى الكاتب أمام القارئ رموزه وسط شواهد معلومة : (غابرة . . جديدة . . بيت جنان القاهرة . . دمشق . . لندن . .) . . فإن الفضول يستحث المتلقي لفك طلاسم هذه الرموز ، وبالطبع فإن من يعرف ثيمة ليلى الأطرش يستدعي على الفور : فلسطين والأردن والخليج . . ولكن عبثاً . . إذًا ربما اليمن : شمالاً وجنوباً ثم السعودية ربما . . ولعل للعراق والكويت مكاناً . . بل لعلها المغرب والجزائر وبوليزاريو ، ولكن لِمَ لا تكون ليبيا أو السودان؟!

إن صالح أيوب هو المواطن العربي بامتياز الذي يمكن أن يكون بطل هذا الزمان العربي . . آمن بقيم الأمة وبوحدتها وصان نفسه عفيفاً في سلوكه وأخلاقياته ومبادئه . . ولكن كان كل شيء من حوله يتهشم وينهار أمام سطوة العشائرية والتخلف والمصالح الصغيرة . . إنه زمن القواد حمود الواشلي الذي حاول اغتصاب امرأة وحيدة بين أطفالها ، لقد ارتفع حمود سريعاً إلى القمة وبات رئيساً لحكومة «غابرة » .

أما رجل القيم والصلاح والصبر صالح أيوب فقد مكّنه جهده وطموحه وذكاؤه من أن يحتل مكاناً طيباً في «بيت جنان » دون أن يساوم أو يرخص نفسه ثمناً لموقع أو جاه . . غير أنه وجد نفسه فجأة دون نقطة الصفر منبوذاً وغارقاً في الإهانة وفي الجبص .

ولكن هل الظروف المحيطة هي المسؤولة وحدها عن الكارثة : الكارثة العامة التي تعيشها الأمة والكارثة الخاصة التي يعيشها صالح؟!

منذ البداية كان ثمة عطب حقيقي في تكوين الصبي الصغير صالح . . ذلك أن ابن الراعي أيوب لكي يحقق طموحه اضطر لمسايرة حمود الواشلي والصمت على جريمته بحق الأم المتوحدة . . بل إنه سافر معه للدراسة وسكن في غرفته ، فهو لا يملك مالاً ليستقل بنفسه . . إنه عجز الحاجة الذي أفقده القدرة على مواجهة حمود . . وهذا العجز انعكس حتى على فحولته كذكر مما دفع صديقته الأجنبية لإرساله إلى طبيب إنكليزي لمعالجة عقده النفسية . .

وهناك فقط . . بين يدي طبيب أجنبي في لندن تجرأ صالح لأول مرة أن يروي بصوت مرتفع حكاية عجزه وهو يرافق «حمودا» إلى بيت تلك المرأة ، ودون أن يتمكن من فعل شيء لمنعه ، ولحمايتها . . وحين انتهى حمود الواشلي من فعلته القبيحة دفع صالح إلى الداخل :

- الآن جاء دورك . .

فما كان من صالح إلا أن أطلق ساقيه للريح باتجاه بيته . . آنذاك انتهت صداقته مع حمود ولكن الحاجة ألزمته بمرافقته طويلاً بعد ذلك .

هذا العطب الداخلي لدى صالح هو المسؤول عن غياب الفحولة وعن غياب القدرة على فعل شيء في مواجهة كل هذه الانهيارات . .

لقد تحول صالح إلى مجرد كائن سلحفائي يختبئ داخل صدفته ليحمي ذاته وقيمه ، واكتفى بأن يعزز مكانة اجتماعية ومادية له ، وما عدا ذلك فلا شأن حقيقيا له ، وإن كان يدافع أحيانا عن بعض القضايا العامة والمبادئ الثابتة ليوهم نفسه ، ربما ، بأنه يؤدي دوره في هذه الحياة على ما يرام . . ولكن من هذه الثغرة بالذات جاءته الضربة الصاعقة . . فقد كتب عن قضية حدود «بيت جنان» وخلافها مع جيرانها من موقعه العروبي الوحدوي . . ولكن لم يكن مسموحاً في هذه النقطة البالغة الحساسية إلا أن يكون متعصباً وإقليميا لـ «بيت جنان » . . ولأنه لم ينتبه جيداً إلى الأمر فقد سقط هذا السقوط المخيف .

في مشهد تكرر كثيراً مع المطرودين من جنات الخليج تصف ليلى الأطرش الطريقة المذلة التي عومل بها هذا الأكاديمي (الجليل) ، وهو يدخل كالمعتاد إلى مقر عمله كرئيس لتحرير «الرسالة » . .

تقدم رجل الأمن فسّد الباب الرئيسي دوني . .
- مع الأسف لن تستطيع الدخول .
- آخذ أوراقي الخاصة .
- لن تدخل
- متعلقاتي الشخصية وصور الأولاد ، ونظارتي الطبية .
- لن تدخل
للمت كرامة مهدورة وأسرعت ببقاياها خارجاً . . واتجهت إلى السيارة . .
أدركني صوته قاطعاً :
- ستبقى السيارة في مكانها .
وكانت ملكاً للجريدة .
- سآخذ رخصتي وبعض المتعلقات .
- بل ترسل إليك .

هكذا خرج د . صالح أيوب مدحوراً ومهاناً ، غير أنه راح يعزي نفسه بعلاقته الشخصية بالسلطان ليحميه من الترحيل إلى غابرة ، خصوصاً بعد أن أصدر حمود الواشلي رئيس حكومتها بياناً دفاعاً عنه ، وكأنه يتشفى به . «هذا الفاسق . . سأنتهي عنده في السجن » .

يسمح له السلطان بالبقاء في «باب جنان » ، ولكن فقط كأستاذ جامعي ، ولكن الطلبة الموتورين والمدفوعين يوجهون له الإهانات علناً في مدرج الجامعة :

«حين دخل قرأ على اللوح عبارة كتبها أحد الطلبة بخط كبير :
(لا علم ولا معرفة من جواسيس غابرة)
يخذلني صبري . قلت : ما هذه الصفاقة؟ !الوقاحة؟!
فهب طالب قائلاً :
- إن الصفاقة يا دكتور . . هي في خذلان بلد كريم يعطي من لا يستحقون؟
- هذا لو تأكد الخذلان ! . . . هل أنت من كتب؟
- نعم .
- إذًا تخرج من محاضرتي!
- بل أبقى وتخرج أنت ! الدار دار أبونا . . والأغراب يطردونا!
الهزيمة مرة كالعلقم حاول الالتفاف عليها بتأجيل المناقشة :

- اجلسوا . . لو أردتم سنناقش الأمر بعد المحاضرة ، ولو أني أترفع عن الرد على أقاويل أو إشاعات . . . ولكنكم طلابي ، وسأعتبره درساً في السياسة!

- بل تخرج دكتور لا نريد علماً من محترفي الرقص على حبال السياسة» . .

انقسم بريق العيون في صمت مدرج الجامعة . . لارتطام الكتب بالأرض وقع الكلمات ، استقر اسمي على أغلفتها عند قدمي . داسوها إذ مشوا خارجين في ذهولي . . . . كم هي ضعيفة سطوة العلم والمعرفة في مجتمع العشيرة . . «وها أنا أرتعش بالخوف من تجمع القبيلة . . ومعي امرأة ارتبط مصيرها بي . .» ، «أغالب رغبة في أن أرتمي في حضن زهرة وأستريح . .» ، «طفل أنا وتحتلني غابرة » .

هذا الطفل المهزوم الباحث عن ملاذ في حضن المرأة الأم/ الوطن/ ماذا يقول لزغب القطا حين تتعلق به عيونهم تبحث عن الأمان وتطالب بتفسير؟!

الرجل المعطوب والمنبوذ والمسكون بالعجز لن يستطيع حماية نفسه ولا توفير الأمان لزوجته وأطفاله ، ويجيء إنقاذه من عار الهزيمة المذلّة بانشغال الناس بحكاية الأميرة التي هربت مع سائقها الآسيوي . أما خلاصه الباهت فجاء من الحاكم بإرساله سفيراً في فيينا تأكيداً إضافيا على عجزه وقلة حيلته ، فلا عصب قبيلة يحميه ولا علم ينفعه . . إنه المواطن العربي المهزوم بامتياز رغم كل مظاهر النجاح الخادعة والبيوت الفارهة المزدحمة بالتحف والهدايا!!

***

اسم زمان للمكان

في رحلة د . صالح أيوب مع يوميات النجاح الذليل تمسك ليلى الأطرش بناصية الزمان / المكان الذي أنتج نموذجاً مهزوماً من الداخل رغم كل أشكال المعاناة والمكابرة بل والمعاندة . . لقد حاول وفق حدود طاقته المعطوبة أصلا ، بحكم سطوة العشيرة واستمرار هذه المنظومة القمعية على مصير أبنائها . . في «غابرة» الزمان ، وفي «جديدة» الأيام ، وحتى في «جنة» رضوان . . حيث توهم صالح الوصول والأمان ، فإذا هو باطل كقبض الريح . .

بعد ذلك كله . . فإن الكاتبة ليست مشغولة فقط برصد الرحلة الزمانية لبطلها صالح أيوب بل باكتشاف سر الخيبة وسر العطب المخبوء الذي خجل أيوب حتى من البوح به لطبيبه النفسي في لندن . . ولهذا أراد د . صالح أيوب عبر هذا البوح الروائي

أن يطهر ذاته من خلال الكشف عن خطاياه الدفينة وعجزه المقيم . وهنا بالضبط نفهم المغزى العميق لقول صالح «إنني احتاج أن أعري نفسي ليكون خلاصي . .» فتصبح عملية السرد الروائي شكلاً من أشكال الاعتراف المسيحي للكاهن وحيث لا يجرؤ المؤمن / الخاطئ على إخفاء الحقيقة . . لأن «الحقيقة ستحرركم » كما يقول عيسى بن مريم . . وبحثاً عن هذه الحقيقة يطارد صالح ذكرياته القديمة في غابره . . ذلك أن « كل ذكرى هي حقيقة » كما يقول جان جينيه . ولهذا بالضبط وضعت ليلى الأطرش هاتين العبارتين في مفتتح روايتها ، لأنهما تمكنان المتلقي من امتلاك مفتاح الولوج إلى عوالم الرواية الداخلية وأسرارها الحميمة ، كما تمكنه من فك رموز صهيل مسافاتها الممتدة عبر الزمان والمكان .

***

رجال معطوبون

إذا كان طريق الخلاص يبدأ بالكشف عن خبايا الذات وخطاياها فإن طريق الخلاص لا يكتمل إلا بامتلاك القدرة على الفعل .

إن رحلة حياة صالح هي في جوهرها حالة مستمرة من الهرب . . حتى ولو كان يهرب إلى الأمام . . إلى النجاح . . ولكنه يكشف في النهاية أن الخلاص لا يتحقق بالهرب ولا بالنجاح وإنما يتحقق بالمجابهة . .

فعل المجابهة عبرت عنه نساء « صهيل المسافات » كل على طريقتها :

* سونيا الإيطالية ، التي التقت بصالح في لندن ، حين اكتشفت عجزه الجنسي أرسلته إلى طبيب مختص وعولج . . ولكنه لم يكن يمتلك رغم ذلك ذاك الحريق الشرقي الذي تحلم أن تجده ولهذا فقد رفضت الزواج من صالح وارتضت أن تقيم مع غريمه حمود الواشلي حتى بلا زواج .
* سوسن صايم الدهر المرأة الشامية التي استدرجت هي وأمها صالح إلى حلب لكي يطلب يدها من أهلها هناك ، وكان هدفهما الفعلي إثارة غيرة قريبها المتردد ودفعه لطلب يدها . . وهكذا كان مجرد طعم لتنفيذ مخطط .
* زهرة بنت «غابره » المقيمة في القاهرة بسبب نشاط أبيها السياسي وعمله التجاري ، كانت مجرد طفلة حين رغب صالح بالزواج منها ضاحكاً . . ولكنه بعد سنوات طويلة تزوج منها . . كانت تبدو في البداية مجرد قطة بريئة . . ولكنها لم

تلبث أن شقت طريقها في مجال العمل والحياة ، بقوة واقتدار ، وفرضت حضورها القوي في حياة صالح وحياة العائلة .

وحده الذكر صالح كان يحمل في ذاته كل أسباب العجز والعطب رغم كل مظاهر النجاح . .

غير أن النموذج الحاسم الذي قدمته ليلى الأطرش ولعله سيفتح عليها بوابات جهنم في تلك الأصقاع حيث تعمل فهو تلك الأميرة داخل الأسوار المحصنة التي عشقت خادمها وقيل سائقها الآسيوي وهربت معه خارج البلاد بعد أن وضعت خطة محكمة لتنفيذ هربها ونقل أموالها معها . .

ولعل ليلى الأطرش ، عبر مثل هذه الثنائيات المتقابلة ، تعود مجدداً إلى ثيمتها الأثيرة ، في رواياتها السابقة ، عن الرجال الفاسدين المعطوبين ، وعن النساء القادرات المخلصات والمخلِّصات . . غير أن الكاتبة هنا تقرأ أسباب عطب الرجال عبر شرط تشكلهم التاريخي الاجتماعي . . وليس لمجرد كونهم ذكوراً يضطهدون النساء .

النساء المضطهدات يتجاوزن ذاتهن باتجاه المستقبل فيما الرجال المعطوبون يعيدون قراءة ذواتهم وذكرياتهم منذ الغابرة علهم يتحررون بالحقيقة .

***

سحر خليفة :

منذ روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» ١٩٧٤ ، إلى روايتها السادسة «الميراث» ١٩٩٧ ، فإن الهاجس المركزي / الثيمة ، في مجمل الإنتاج الروائي لسحر خليفة يكاد يتمحور حول قضية أساسية وهي تقديم صورة المرأة الشهيدة اجتماعياً .

هذه الصورة تتكرر بتنويعات متعددة على شكل مرافعة دفاع تقوم بها الكاتبة ضد السلوك الذكوري في المجتمع البطريركي (الأبوي) العربي ، غير أنها في كثير من الحالات ، وهي تفعل ذلك ، وبسبب إخلاصها الفني للمكونات الواقعية لبطلاتها ، فإنها تدين فعلياً السلوك النسوي نفسه فيما هي تعتقد أنها تدافع عنه ، كما سنرى .

في الروايات الست لسحر خليفة فإن خنادق الحرب المتقابلة جاهزة على الدوام لكي تضع الكاتبة النساء في جانب فيما تضع الرجال في خنادق الحرب المواجهة .

وحتى حين تفرض شروط المجابهة الوطنية وحدة الخندق ضد العدو الوطني المشترك ، فإن سحر خليفة تظل تطلق صيحات الحرب النسوية ضد الرجل ، رغم أن

الوقائع والشخصيات ذاتها التي تقدمها الكاتبة تكاد تومئ إلى أن الحل التاريخي لقضية المرأة لا يكون عبر صراعها ضد الرجل/ الذكر بالمطلق . بل بأن يخوض الطرفان معاً المعركة ضد مظاهر وتجليات كل أشكال الاضطهاد الاجتماعي والوطني ، بما في ذلك اضطهاد المرأة . فالرجل المضطهد (بكسر الهاء) هو في المحصلة النهائية ضحية موضوعية لتاريخه الاجتماعي ، ربما منذ تقسيم العمل الإنساني ، ولكنه ليس مذنباً ، بما هو فرد أو شخص راهن . . بل أن كثيراً من النساء قد تمت برمجتهن تاريخياً ، وفق النظرة الذكورية للمرأة . . فراحت تلك النساء تتماهى في سلوكها العدائي ضد المرأة إلى جانب الرجل نفسه ، فيما نرى في المقابل ملايين الرجال يصطفون إلى جانبها .

بعض الوقائع التي قدمتها سحر خليفة نفسها أومأت كما قلنا لمثل هذا الحل ، كما هو الحال بالنسبة لوضع «نزهة» في باب الساحة ، فقد أدى سلوكها الوطني في حماية المناضل الجريح حسام ، إلى تغيير نظرة المجتمع الذكورية لها ، هذا المجتمع الذي سبق له وحكم على أمها بالإعدام ، لأنها تتعاطى نفس مهنتها كمومس بل وتستقبل بعض الاسرائيليين كذلك .

ومعنى ذلك أن انخراط أبناء المجتمع معاً ، نساء ورجالا ، في المعركة الوطنية أو الطبقية هو الكفيل بنقل وضع المرأة إلى حالة أرقى ، وإلى تغيير سلوك ونظرة المجتمع الذكوري لها .

هذه الحقيقة عبر عنها المناضل والقائد الجزائري عباس أوزيغان حين روى كيف أن نساء بيته قد انكشفن على الرجال لأول مرة حين اضطررن للعناية ببعض الجرحى المناضلين الذين اختبأوا في بيته .

اوزيغان علق على هذا المشهد قائلاً «إن فعل الثورة الجزائرية جعل المرأة تقطع في سنوات ما كانت تحتاج إلى قرون لتجاوزه» .(١)

والآن لنقترب أكثر من نساء سحر خليفة ، وفق أولوية الهاجس الرئيس المهيمن على اولئك النساء ، وليس وفق الترتيب الزمني لصدور رواياتهن الست ، ذلك أن الهاجس الوطني هو الذي يحتل مقدمة الاهتمام في روايات : «الصبار» ، «عباد الشمس» ، «باب الساحة» وفي المقابل تحتل قضية المرأة مركز الأولوية في «الميراث» ، «لم نعد جواري لكم» ، «مذكرات امرأة غير واقعية » ، وهي التي نقدمها هنا .

الميراث

لأن اميركا لا تمنح الملونين فيها فرصة الانتماء فقد ارتد اليكس هاليي الأسود ،

هارباً من الزمن الأميركي الأبيض إلى ذاكرة المكان الافريقي ، بحثاً عن «الجذور» علّه يجد ميراثه وكينونته المضيعة على مائدة الرجل الأبيض . . فالملون لا يزال يعاني من أثقال قيود العبودية ، رغم أنف لنكولن .

في رحلة موازية ترتد سحر خليفة أو«زينه» هاربة من نصفها الأميركي إلى وطن أبيها الفلسطيني الأسمر العابق بالبخور والذكريات ، علها تسند روحها على ذاكرة الأمكنة الحميمة ، حيث «ميراثها» في وادي الريحان .

لكن المرأة السمراء التي تهرب من تمزقها واغترابها في المجتمع الأميركي كانت تهرب كذلك من تاريخ عبوديتها واستلابها . . من مجتمع الذكورة ، وحيث النصل الحاد للسكاكين الطويلة بانتظار المرأة التي تخرج عن الصراط المستقيم ، حتى في شوارع بروكلين .

المرأة الهاربة من غربتها وتمزقها وتاريخ اغتصابها تجد بانتظارها دولة الاغتصاب الصهيوني ، كما تجد ميراثها ذاته عرضة للتزوير . . ذلك أن الوارث الذكر قد تم إطلاقه في رحم الفلسطينية زوجة الأب ، عبر نطفة إسرائيلية في مشافي ومختبرات«هداسا» .

أما الأهل السمر الذين حلمت طويلاً بوضع رأسها المتعب على حضنهم فقد نظروا إليها باستغراب وهي ترتدي الجينز الأميركي . . حين وصلت زينة « انفتح باب ذو صرير وعوارض خشبية مهترئة ، وأطلت من خلفه وجوه مشاكسة لأطفال مشعثين مستنفرين . وأخذت عيون الأطفال تحدق إليّ بصمت وبرود وجسارة ، وحين وصلت آخر الشارع صاحت بنت بصوت حاد : «شالوم يا مره» ، وصاح الأطفال «شالوم ، شالوم» . فأحسست بحزن وغربة » .

سجل شعب

تواصل سحر خليفة في روايتها الجديدة ، «الميراث» الرصد التسجيلي لوقائع الحياة الفلسطينية ، وبما يشكل استكمالاً للتاريخ المعاصر الذي سجلته الكاتبة تباعاً ، ولحظة وقوع الأحداث نفسها ، بكل سخونتها وطزاجتها . . فسحر خليفة لا تنتظر اختمار الوقائع بل تغامر بالكتابة مباشرة عنها فترصدها وتسلها إبداعياً ، مما يمنحها قيمة الشهادة/ الوثيقة وبمعزل عن أي أحكام فنية .

في«الصبار» ١٩٧٦ ، وفي«عباد الشمس» ١٩٨٠ ، رصدت سحر خليفة وقائع

الاحتلال والمقاومة ، كما رصدت الإشكالية المعقدة المرتبطة بخيار الصمود والعمل في منشآت المحتل ومؤسساته أو الرحيل عن الوطن ، بحثاً عن قوت العائلة .

وفي «باب الساحة» ١٩٩٠ ، ترصد الكاتبة تاريخ الانتفاضة الفلسطينية عبر ارتباطها العميق والحميم بانتفاضة المرأة ضد تاريخ عبوديتها .

وفي «الميراث» ، ١٩٩٧ ، تتوقف سحر خليفة من خلال بطلة روايتها «زينة» لترصد الوقائع الفجائعية التي أعقبت «أوسلو» وقيام السلطة الفلسطينية بهوية وطنية زائفة ، ممهورة بالأحرف العبرية ، وبإرادة الحاكم العسكري الصهيوني ، وحيث كل شيء يتشظى ويتآكل على أسنة الاحتلال ومصالح الأفراد وامتيازات أغنياء الثورة وملحقاتهم .

هاجس المرأة

سحر خليفة ، وهي ترصد وتسجل الوقائع الكبرى في التاريخ الفلسطيني المعاصر ، لا تغفل عن الهاجس الكبير الآخر الذي يشكل المحور المركزي في مجموع الإنتاج الإبداعي ، وربما الشخصي للكاتبة ، ونعني به قضية المرأة . . بعض روايات سحر لا تلتفت للمسألة الوطنية أو السياسية ، ولكن قضية المرأة بما هي وقائع استعباد وغياب للحقوق ، وموضوعات للتحريض على المقاومة وتحقيق المساواة . . هذه القضية لم تغب عن أي من روايات الكاتبة بل شكلت موضوعها الرئيسي والمباشر في روايتي «لم نعد جواري لكم» و«ومذكرات امرأة غير واقعية» .

إن زينب أو زينة في «الميراث» التي تطرح الكاتبة قضية المرأة من خلالها هي وجه آخر من وجوه بطلاتها السابقات :«ساميه» في «لم نعد جواري . .» و«عفاف» في «مذكرات . . .» و«رفيف» في «عباد الشمس» . و«سمر» في «باب الساحة» .

ويكاد عنصر الإبداع الروائي لدى سحر خليفة يتركز في هذا الربط الجدلي بين قضية المرأة وقضية الوطن ، غير أن هذا الربط لدى الكاتبة لم يكن محكماً على الدوام مما كان ينعكس سلباً على تقنية العمل الفني وسويّته الإبداعية . . وخاصة حين ترتفع نغمات الخطاب الشاعري العاطفي المتصل بقضية المرأة . . فيتحول النص الإبداعي جزئياً إلى مرافعة قضائية للدفاع عن حقوق المرأة وإدانة سلوكيات الذكر .

ولكن «الميراث» تشكل علامة نضج فني واضحة في مسيرة سحر خليفة الإبداعية ، وتجاوزت من خلالها العديد من المظاهر السلبية التي وسمت أعمالها

السابقة ، وإن بنسب متفاوتة .

هذا الإنجاز الذي حققته الكاتبة يجعلنا نرى بأن ميراث سحر خليفة ينتمي إلى الأعمال الروائية الكبيرة التي تعكس رغم راهنيتها قضايا إنسانية وتاريخية تتصل بحياة الناس ومكوناتهم كما تعكس حركة المجتمع ومساراته الاقتصادية والسياسية والثقافية ، وفي قلب ذلك كله تقدم الكاتبة شهادة بالغة الرهانة عن الحياة الداخلية لبطلة الرواية ، لتعكس من خلالها قصة حياة إنسان تتوحد فيه قضيتا المرأة والوطن معاً .

***

الوقائع والدلالات

في الأعمال الروائية العظيمة نتعرف دائماً على شخصيات تكاد تكون من لحم ودم ، وعلى أحداث واقعية تكاد تكون حقيقية ، وتأخذنا متعة الحكي وفضول متابعة مصائر الأشخاص إلى متعة الإصغاء إلى الراوي الذي يشوقنا لمعرفة تطورات الأحداث وخواتيمها . ذلك أن ناس الرواية أشخاص معروفون بالنسبة لنا ، فننشغل بهم ونتابع أخبارهم ونطمئن على أوضاعهم ونهتم بمعرفة ما آلت إليه أحوالهم .

وإذا لم تكن الرواية كذلك ، في مستواها الأول ، نكف عن أن نعتني بها أو نكترث لناسها وتصبح شيئاً غريباً لا يثير اهتمامنا ، فنتوقف عن قراءتها ، وإذا ما قرأناها نسيناها بعد حين ، مثل أي شخص يعبر حياتك ، ولا يثير لديك انطباعاً أو اهتماماً .

وبعد أن تستكمل الرواية بعدها أو مستواها الأول فقط يمكن أن ينفتح عالم الدلالات والمعاني والرموز ، فيصبح الجزء رمزاً للكل ، ويتحول الكائن المفرد إلى معادل موضوع لقضية ، ويكف الميراث أن يكون أرضاً وعقاراً فيصير وطناً ، ولا نرى«بزينه» مجرد سيدة بل رمزاً لقضية . . قضية المرأة وقضية الوطن .

***

«الآن . . هنا»

تتشكل«الميراث» من سلسلة من الخطوط الدرامية المتشابكة التي ترصد العديد

من مسارات الأحداث ومصائر الشخصيات في المهاجر والمنافي والوطن : أميركا ، الكويت ، بيروت ، وادي الريحان ، القدس ، وادي الجوز ، نابلس . . الخ . . وعلى امتداد هذه المساحات تتولد الحكايات بيسر وسهولة ونتعرف على العديد من الشخصيات الحية ، بعفوية وحميمية ، وبدون أي تكليف ، نحب هذا ونتزعج من ذاك ونتعاطف مع تلك ونحقد على أولئك . . الخ . . ثم لنجد بين أيدينا في نهاية المطاف عالماً روائياً متكاملاً ينبض بالحركة والناس وهو مستقل تماماً بذاته ، ولا شأن للكاتبة في تقرير شؤون الأفراد واتخاذ قرارات خياراتهم وسلوكياتهم .

سحر خليفة رسمت الإطار/ المكان الاجتماعي التاريخي وأطلقت فيه شخصياتها وما عليها بعد ذلك سوى أن ترصد وتسجل حركتهم وأن (توثق) تطور الوقائع (الرسمية) العامة المختزنة في وعي الكاتبة ولاوعيها ، من أجل أن تكتمل ، بصورة حية جدلية ، العلاقة بين خاص الفرد أو العائلة وعام المجتمع أو الوطن . . وهذه الجدلية تتم كذلك في سياق ارتطامها بالعدو المحتل ، وما يحققه من اختراقات هنا وهناك ، داخل الأرض الفلسطينية والجسد الفلسطيني والناس الفلسطينيين .

وفوق كل هذه العلاقات والتداخلات فثمة إشكالية حقيقية مع السلطة الفلسطينية الجديدة ذات التاريخ الفدائي (المموّه) ، والمموه هنا نسبة للباس المرقط ، كما هو نسبة للالتباس الدامي بين برامج التحرير والثورة وبرامج التسوية وصفقات اوسلو ، فيكتمل عنصر التمويه (الوطني) لدى الكسّيبة الذين يريدون أن يلحقوا (هبره) ، ولدى المناضل القديم الذي يراوغ قناعاته وتاريخه ليجد لنفسه مكاناً في صفوف السلطة المشتبكة عناقاً مع الأعداء .

وسحر خليفة تقتحم ، بكل قواها الإبداعية المرهفة كحد السكين ، هذا الملتبس الفلسطيني لتسجل شهادتها الحيّة على ما يحدث الآن فعلاً . وهذه الشهادة ليست مجرد وثيقة فنية تسهم في إنضاج الوعي وتوسيع مدارك الفهم ، ولكنها فوق ذلك كله بيان تحريض للمتلقي لكي يفعل شيئاً . . ذلك أن الرواية ، كما قلنا ، لا تحكي قصة قديمة ولكنها تتحدث عن وقائع راهنة تدور«الآن . . هنا» خلف النهر وعلى (أرض) السلطة الفلسطينية الجديدة .

***

البحث عن الذات

في«الميراث» تبحث زينة الأمريكية ذات الأصول العربية عن زينب الفلسطيني بالارتداد إلى المكان/ الذاكرة والأهل في وادي الريحان . والمهم هنا ليس بالعثور على الجذر/ الميراث ، كما لدى اليكس هاليي . . بل المهم هي عملية البحث ذاتها التي تتعرف من خلالها على الوطن . . على الناس . . على ذاتها وبالتالي اكتشاف مدى قدرتها على الانسجام والتناغم مع هذا الجذر . . الآخر .

هل الاشكالية هنا هي في الذات الباحثة ، كما بالنسبة لزينة القادمة من أميركا ، والمهندس كمال حمدان القادم من ألمانيا ، وحتى بالنسبة لحمدان جيفارا العائد من عالم الثورة والنظريات في بيروت وتونس؟

أم أن الاشكالية الحقيقية هي بهذا الذي يتشكل فوق أرض الوطن باسم السلطة الفلسطينية ، بينما السلطة الحقيقية لا تزال في الواقع تربض فوق ، وتتسلط على هذه السلطة ، وتواصل في ظلها مصادرة الأرض واستيطانها وقهر وإذلال شعبها؟

أم لعل الاشكالية الحقيقية إنما تكمن في حجم التخلف الاجتماعي التاريخي الذي يفرض حضوره الملموس والمكثف على كل مفاصل الحياة . . بحيث يصبح مستحيلاً على من يعيش على مسافة من هذا الواقع ، بحكم الابتعاد أو الاغتراب المكاني أو الزماني/ زينة ، كمال ، مازن (حمدان جيفارا) ، أن يصل إلى الخاتمة المقنعة والسعيدة لعملية البحث .

إن البحث عن الذات بات ظاهرة معروفة ومكررة في الأدب الفلسطيني مما يؤكد مشروعتيها . . ذلك أن ارتحال «اوليس» الاجباري في منافي العالم ، وإقامة الحواجز والمتاهات بينه وبين وطنه وامرأته «بنيلوبي» قد حفز العديد من الشعراء والروائيين على تركيز الأضواء على عملية البحث هذه :

* «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا ، وحيث يجد الآخرون ذواتهم من خلال البحث عن وليد مسعود .
* «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني ، وحيث يكتشف سعيد وزوجته ذاتهما من خلال ارتطامهما بالآخر الاسرائيلي الذي احتل البيت وتبنى ابنهما الذي حضرا للبحث عنه ، فحوّله المحتلين من خلدون إلى دوف ، ضابط الاحتياط في صفوف الجيش الإسرائيلي .
* وهاجس البحث عن الذات نجده كذلك في رواية فلسطينية أخرى بعنوان «ظلال

في الذاكرة » لعاطف أبو سيف ، وهي تحكي عن بحث ذلك المثقف الفلسطيني أصلاً ، الذي عاش وتربى في لندن على الثقافة الانكليزية ، وهو يبحث الآن عن جذوره الفلسطينية ، بعد أن اكتشف أن أصل والده عربي من فلسطين .

*أما في الشعر فإن اوليس وبنيلوبي ورحلات السندباد هي موضوعات دائمة في حركة الشعر الفلسطيني المعاصر .

***

أصوات

في «الميراث» تستخدم سحر خليفة مجموعة من الأصوات للقيام بدور الراوي :

من حيث الشكل يبدو أن هناك راويين :

- الراوي بضمير المتكلم «أنا» وهي هنا «زينة» .
- الراوي المتكلم بضمير الغائب «هو» ، وهذا الراوي ما يطلق عليه عادة اسم «الراوي العليم» .

غير أننا في ميراث سحر خليفة نكتشف حضوراً متميزاً للراوي وهو يتقمص رؤية وزاوية نظر الشخصية التي يروي الراوي العليم الحكاية المتصلة بها أو به ، حتى يكاد يلتبس الأمر إذا كان الراوي العليم هو«مازن» أو«كمال» أو«نهلة» ، وأحياناً نلقي القبض على سحر خليفة نفسها وهي تحتل صوت«زينه» الأميركية الفلسطينية ، اهتماماً بها ، أو على الأقل قد شكلت موقفاً حازماً تجاهها . فتنطق بالنيابة عنها بملاحظات سياسية ومحلية تعرفها «سحر» جيداً ، ويستحيل أن تكون «زينة» على اطلاع أو في تنقل صوت الراوي بين مختلف شخصيات الرواية لا يتمكن القارئ في كثير من الأحيان من تمييز صوت الراوي عن صوت الكاتبة ، نقرأ مثلاً :

«انتشرت ظاهرة المشاريع ، فالجميع لا يفكرون إلا بالمشاركة . . كيف تنتهز الفرصة في هذا الوقت ، وقت البناء وأجواء السلم وقرف الناس من فقر الحرب والانتفاضة والفوضى وتكسير العظم وتقيم مشروعاً مضمون الربح ، والربح السريع؟ . . . وانهال الناس على المشاريع ذات الخدمات والسياحة والأكل والشرب من غير هدف إلا المربح . فحلم التصنيع وتايوان الشرق وكوريا وهونج كونج بات جزءاً من ماض مليء بالأحلام المندثرة . . مثل موسكو ، مثل كوبا ، مثل ايران والجزائر كلها أحلام ، لكنها أوهام فكوابيس ، وخذوا العبرة يا مرتدين .

ثم فاجأني مازن بمشروع جديد . . . وبدأنا نخطط للمشروع قصر قديم مهجور نعيد إليه سمات الحياة . نجعل من القصر دار ثقافة . منتدى للفكر ومجمع فنون» . (ص ١٢٨ ، ١٢٩) .

نلاحظ هنا أن الملاحظات والأفكار التي سبقت قول «ثم فاجأني» هي أقرب إلى هاجس الكاتبة منه إلى هاجس الراوية نصف الأميركية «زينة» .

بالمناسبة وخارج سياق الحديث عن الأصوات الراوية فإن مشروع بناء مشروع ثقافي مشابه قد ورد سابقاً في رواية سحر خليفة الأولى «لم نعد جواري لكم» حين تقوم « سامية » بإقامة مشروع مكتبة ثقافية في نابلس تكون أشبه بملتقى ثقافي لنشر الوعي منه إلى المشروع التجاري المادي ، وكانت سامية بدورها عائدة من أميركا .

غير أن لعبة تداخل الأصوات بين ضمير المتكلم أنا وضمير الغائب هو تبلغ ذروة المهارة والعفوية فنجد مثلاً كيف يتقمص الراوي العليم دور شخصية نهلة وكأنها هي من تروي المشهد ، ونهلة هي المعلمة الثرية القادمة من الكويت وأخت سهى .

«انحبست نهلة في نابلس» . . . . نظرت نهلة إلى امرأة أخيها وأشاحت . كانت الأخرى بقجة ، كما كانوا يسمونها في العلية ، وكانت طبلة وبومة وبقرة . . يقولون حين يجيء سعيد : شرف سعيد وبقجته . وما كانت البقجة بقجة ، فهي لئيمة وابنة حارات ، وأبوها كان يبيع الترمس والفول على الطبلية في الشوارع« ص ١٠٩ - ١١١» نلاحظ هنا أن الكلام يدور على لسان الراوي الغائب ، ولكنه في الواقع ينطق بلسان نهلة ويعكس زاوية رؤيتها وموقفها ووجهة نظرها من زوجة أخيها (الشرشوحة) بقجة بينما . . هي ابنة العائلة الكريمة . . عائلة حمدان .

***

لغة الرواية

احتاجت سحر خليفة إلى هذا الكم من الأصوات الراوية والمتداخلة لتروي من خلالها عالما من الحكايات والأحداث والشخصيات المتباعدة والمتباينة . . ولكي تتمكن الكاتبة من عكس هذه العوالم المتعددة في روايتها لم تستخدم فقط تقنية الأصوات الراوية : «أنا» ، «هو» ، «هو ، أنا» . . بل نجدها تنوّع في أساليب اللغة واستخدامات النص الأدبي حتى تراها تراوح بين غنائية شعرية محلقة وبين واقعية سوقية بذيئة .

في مطلع الرواية تحاول الكاتبة أن تصور مدى توق زينة وجيشان روحها مع رحلة والدها من الوطن إلى المهجر ورغبتها الحميمة باللحاق به لكي تجد ذاتها . . جذرها ميراثها ، تقول :

« ..ومددت نظري عبر الجسر عبر البحر فالميناء .

هنا جاءوا هنا وصلوا بسفن تحمل الآلاف وتقذفهم بلا رحمة .

هنا حلوا ، وإن رحلوا فعبر البحر والمينا .

فأين أبي فهل هاجر وهل عادت به الأيام للهجرة .

لو أني أراه لأسأل عن الأحوال والصحة . .

لو أني أعرف ما فعلت به الأيام وهل أبقت على ذكراه ،

أم مسحت يد النسيان ملامحه

وأقامت فوق أرض الدار كراج القصر والمتجر» . ص (٣٨) .

هذه الروح الغنائية تعاودها الكاتبة في لحظات الانفعال والوجد الحميم الذي تعجز اللغة العادية عن مواكبته .

في جلسة حميمة سهرتها «زينة» في الوطن مع ابن عمها«مازن» في بيت «فيوليت» انطلقت فيوليت تغني مع الجيتار والآخرون بلا حركة إلا من آه هنا وهناك فتستعيد« زينة» عالمها الرومانسي القديم الذي تحول هناك إلى جماد «أما هنا فما زالوا فاكهة غضة لم تعبث بها أيدي الخبراء . . . فاندفعت دموعي بلا رادع . لم أردعها ، لم أسألها عن أي سبب ، لكني عرفت ساعتها سر مجيئي . قد جئت هنا لأبعث حية لتعود لقلبي خفقاته هنا ألملم إحساسي وأعود لأحيا دنياهم . هنا الغناء شيء آخر . . هنا يحبون من الأعماق والقلب يقدم قرباناً على مذبح نكران الذات» . (ص ٦٣) .

في مقابل هذه الرومانسية الشعرية المرهفة نجد سعدو ابن السمسار يضع كيساً من الخيش على رأس زوجة أبيه الجديدة«نهلا» بنت حمدان ويخفيها في العالم السفلي لمجارير نابلس ، وذلك كي يجبرها على إعادة الأرزاق والممتلكات التي وضعها أبوه باسمها .

سعدو قبضاي العالم السفلي والعضو الخطير في إحدى التنظيمات الدينية المتطرفة يقول لكمال ومازن وسعيد أشقاء نهلا ، محسوبك سعدو وبيسموني ضبع الوادات . . بلا طول سيرة يا ولاد حمدان . . إحنا بدنا نخلص . بتوّقع أختك على

التوكيل كلنا منخلص . . ماذا وإلا راح نتفاهم بطريقة جديدة . . . أنا يا سيدي بدي تنفيذ ، خلص ، زهقنا فاهم شو بقول؟ فاهمة يا ست يا مرت أبوي؟ فاهمة شو بحكي؟ . . . .

انتفض كمال وفز واقفاً وقال برعب واشمئزاز :

- لأ مش معقول ، ليش هيك صرنا؟ ليش هيك بيصير؟ زجره الرجل ضبع الوادات :

- اقعد يا بيك ، اقعد يا مهندس يا دكتور ، شو مفكرنا زي حالاتك منحكي فرنجي ونمشي برنجي وناكل جاتوه وشوكولاته احنا يا سيدي ذقنا المر لحد ما وصلنا . شايف هدول؟ ومد يديه :

- غاطسين بالدم لحد الكوع . . » (ص ٢١٤ - ٢١٧) .

***

عالم الرواية

تقيم سحر خليفة في الميراث عالماً روائياً كاملاً ينبض بالحركة والأحداث والشخصيات ، وهي من خلال كتابتها/ شهادتها تقتبس من العالم الحقيقي العديد من الأحداث والمفردات وتدخلها في نسيجها الروائي حتى ليبدو الإيهام الفني مكتملاً بأن ما نقرأه هي وقائع حقيقية وليست مجرد رواية واقعية أو موازية للحقيقة .

ولقد تمكنت الكاتبة ، كي تنجح في بناء عالمها الروائي ، من استحضار العديد من الشخصيات المتنوعة ، في أكثر من مكان وموقع : أميركا ، وادي الريحان ، نابلس ، القدس .

تبدأ نقطة انطلاق الرواية مع محمد حمدان الذي هاجر إلى أميركا وجنى ثروة من المتاجرة بحكايات الشرق المقدّس وأساطيره . . فباع لنساء القرى حفنات تراب من القدس وزجاجات مياه من نهر الأردن ، كما باعهن كلمات سحرية عن مدى الجمال الذي يتمتعن به إذا ما تزينّ بما يبيعه لهن من حلي وملابس .

محمد حمدان تزوج أمريكية ولم يخلف منها سوى «زينة» التي لم تتعلم الدرس من صديقتها هدى التي ذبحها أهلها ، زينة لم تتذكر ذلك قبل أن تركتب فضيحتها وتخزيه بين أبناء الجالية . . فطاردها بسكين طويل لذبحها ، غير أنه ارتد خائباً أمام بندقية الصيد التي وجهتها الجدة الأميركية لزينة . . فلم يجد ما يفعله سوى الهرب

عائداً إلى الوطن . . فتملّك عقارات كثيرة وتزوج من شابة صغيرة وحلوة هي فتنة ، وحين سقط على فراش المرض/ الموت لم يكن قد أنجب أولاداً غير«زينة» ولكن«فتنة» (تتصرف) لكي تحمل طفلاً يرث أموال أبيه ويحجبها عن شقيقه أبو جابر حمدان .

«زينة حمدان» تهرب عند جدتها الأميركية «ديبورا» وتنهي علاقتها بالعرب وحتى بأمها الأميركية ، وتشق طريقها بنجاح وفق شروط المجتمع الأميركي . . ولكن شيئاً في داخلها ظل يشدها دائماً إلى حكايات الوطن والأرض والناس التي كان أبوها يحكيها لها وهي صغيرة . . كما كان يسمعها أغنيات البلاد وحكايات الجدات ، وبأنه مقيم بصورة مؤقتة فقط في أميركا ، ولكنه سيعود يوماً إلى وطنه . . هكذا يقول الجميع ولكنهم لا يعودون . «محمد حمدان» وحده عاد ، ولكن ليس بسبب الشوق وإنما بسبب فضيحة «زينة» . .

هذه الحيرة التي عاشتها «زينه» بين ماديات الغرب وروحانيات الشرق دفعتها إلى العودة إلى وطنها . . تريد أن ترى أباها قبل أن يموت ، وتريده أن يسامحها على ما سببته له من آلام . . ثم إنها ترتب أوضاعها لإقامة دائمة في أرض وطنها . . وطن أبيها . . فيكون مشروع القلعة التاريخي الثقافي الذي تؤسسه بمالها وبجهود وثقافة مازن ، غير أن ثقافته تحاصرها مستوطنات الإسرائيليين ونقاط تفتيشهم فتنتهي إلى الفشل الذريع . . بل ويكون أن تموت فتنة نفسها في فوضى الافتتاح الاحتفالي لهذا المشروع . . فلا تملك زينة سوى أن تترك كل شيء وتعود إلى أمريكا ، ولكن نصيبها من الميراث يبقى محفوظاً ، صحيح أن الحصة الأكبر هي من نصيب أخيها الجديد ابن فتنه . . وصحيح أن ابن فتنة قد تشكل صناعياً في مستشفى هداسا من نطفة إسرائيلية ، ولكن حق الإرث يظل قائماً ومفتوحاً على مستقبل الاحتمالات .

«أبو جابر حمدان» شقيق «محمد» وعم «زينة» له خمسة شباب وابنة واحدة هي«نهلا» . عمل طول حياته في الأرض ، وعمل على المحافظة عليها ، رغم شقاء العمر ومتطلبات المعيشة . ومن أبناء أبو جابر نتعرف على ثلاثة فقط :

المهندس«كمال» الذي حضر من المانيا ليلحق هبرة في أرض السلطة الجديدة . . فأسس مشروعاً لتكرير المجاري والمراحيض ، فانتهى المشروع ، بسبب الفساد والتحكم الإسرائيلي بالمياه ، إلى كارثة بيئية ، فيعود إلى ألمانيا .

«مازن» أو«حمدان جيفارا» ، الفدائي المناضل والمثقف ، أصيب بجرح في بيروت في ساقه ، ولكن أصيبت روحه بجراح أعمق في تونس ، عاد إلى الوطن فتاه

بحثاً عن مثال نظيف . . فجاء الانقاذ بقلعة الثقافة التي باشرها مع زينة وانتهت إلى كارثة .

«سعيد» أبو الخمسة ، وصاحب مصنع التوفي والشوكولاته في نابلس وجوز البقجه . . هو الوحيد الذي لم يتعلم كما فعل إخوته ، ولكن نهلا التي ساعدت الجميع على إكمال تعليمهم الجامعي لم تقصر معه أيضا . . فمنحته مبلغاً كبيراً من المال افتتح به مصنعه . . ولكن سعيد نفسه هو من طارد نهلا بالسكين ليذبحها بسبب زواجها من السمسار العجوز أبو سالم ، مكرراً بذلك الفعل الذي قام به عمه محمد حمدان مع زينه ، ولكن هذه المرة قامت نهلا نفسها بسحب المسدس بوجه أخيها لتحمي حياتها .

ويبقى هناك جابر وعبد الناصر اللذان يرد ذكرهما عرضاً فهما يعملان بنجاح في دول الخليج ، ولكن من المفيد هنا الإشارة إلى اسم عبد الناصر الذي يشكل إيضاحاً مهماً حول موقع أبو جابر السياسي ، وموقفه بالنسبة لقضية الأرض والاحتلال وموقفه العفيف من مسألة ميراث ابنة أخيه .

«نهلا»

إذا كانت زينة تمثل النسخة الغربية لقضية المرأة . . فإن نهلا تشكل النموذج الشرقي الكامل لموقع المرأة ودورها ، ومدى ما تقدمه من تضحيات ، ولكن لتجد في النهاية النكران والمصادرة وشوال الخيش وحد السكين . إنها النموذج الكامل للمرأة العربية المحرومة من أبسط حقوقها الأولية بأن يكون لها رجل/ زوج ، فلا أحد من ذكور أسرتها يعبأ بما تعانيه من حرمان ، ما يهمهم فقط هو أن السمسار/ الزوج لا يليق بعائلة حمدان . المهندس كمال الذي يعيش بألمانيا وحده لامس أطراف أزمة أخته وحقها «بأن تذوقه» . . ولكن هناك في فرانكفورت ، حيث دعاها لتقيم ، وليس هنا مع السمسار أبو سالم .

ومن الشخصيات شديدة الثراء والغنى الدلالي «فتنة» ، زوجة محمد حمدان التي دفعها الحرص على إرث زوجها إلى تزوير حكاية الجنين الصناعي ، مدعيّة أنه من صلب آل حمدان . . ورغم أن الجنين يولد ليرث إلا أن فتنة تموت في سيارة الإسعاف ، بين يدي أمها «أميرة» ، بنت الشيّاب سليلة العائلة التي تحفظ مفاتيح المسجد الأقصى ، وفي السيارة كذلك محافظ المنطقة المعيّن من السلطة الفلسطينية

الجديدة الذي يجبن حتى عن مخاطبة أفراد الحاجز الإسرائيلي ، بأن امرأة ، في حالة وضع ، تموت . وفي سيارة الإسعاف كذلك الفدائي المثقف مازن الذي لا يفعل بدوره شيئا ، لإنقاذ فتنة التي تنزف حتى الموت في المقعد الخلفي .

سيارة الإسعاف بوقوفها الإجباري على الحاجز الإسرائيلي هي صورة مصغرة وفجائعية عن مجمل الوضع الفلسطيني في لحظته الراهنة .

ولعل من المفيد ، ونحن نشير إلى شخصيات الرواية ، أن نتحدث عن فيوليت الحلاقة ، وعازفة الجيتار التي تفشل في كل مشاريعها وعلاقاتها العاطفية ، رغم أنها جميلة ومثقفة وفنانة مبدعة . . ولعل السبب كما تقول هي لأنها مجرد حلاقة يطمع الشباب بها لإقامة علاقة سهلة معها لا تكلفهم استحقاقات علاقة متوازنة تنتهي إلى الزواج . آخر مآسي فيوليت التي تشهد عليها زينة كانت مع مازن . . أما عبد الهادي خال فتنة والسياسي والدبلوماسي المخضرم ، فقد طمع بدوره بأن يقيم علاقة سهلة مع فيوليت ، ولكنها تردعه بعنف وتقرر المضي قدماً بمشروعها للهجرة إلى أميركا . فيوليت تمثل صورة مركبة لقهر المرأة واستلابها بالمعنيين النسوي والطبقي .

***

الميراث والوارث

إذا كان ميراث زينة هو الأرض / الوطن فإن من يمتلك غالبيته الساحقة الآن هو كائن إسرائيلي مشوه جاء من نطفة زرعت في رحم فلسطينية . . فتموت هي ، وتهاجر الابنة زينة فيرث هو كل شيء وإن بقيت لها شكلاً ورسميا حصة من الميراث .

إن هذه النظرة السوداوية للمشهد الفلسطيني الراهن تبدو شديدة القسوة ، بل لعلها لا تترك طاقة للأمل أو للنور . ولكن الكاتب الحقيقي لا يهتم لا بتزيين الواقع ولا بتقبيحه إنه باختصار يسعى لقراءة حركة الواقع وقياس مساراتها واتجاهاتها ورصد خلفياتها ومكوناتها . . ثم تصبح بعد ذلك مهمة السياسيين والمثقفين أن يعالجوا ويصوبوا . . الخ . .

لقد نجحت سحر خليفة ، رغم أنها ترصد حركة الواقع في لحظته المعاشة ، بتسجيل وثيقة إبداعية مدهشة عن واقع الوطن . . واقع المرأة ، ولعلها في ذلك تسهم في إطلاق صرخة حارّة للإنقاذ .

لم نعد جواري لكم ١٩٧٤

عنوان رواية سحر خليفة الأولى «لم نعد جواري لكم» يشبه إعلان الحرب ، ثم أن أرض المعركة وأبطالها وخنادقها المتحاربة جاهزة ، بل إن الكاتبة تحرص على أن يكون عدد البطلات مساوٍ لعدد الأبطال ، فالمرأة نصف المجتمع . وها هي «سامية» و«سميرة» و«نسرين» و«ايفيت» و«سهى» في مجابهة مع «عبد الرحمن» و«فاروق» و«بشار» و«شكري» و«ربيع» .

تدور أحداث الرواية بين نابلس ورام الله والقدس وأريحا عشية حرب حزيران ، ١٩٦٧ وتحديداً في سنتي ، ٦٥ ، ٦٦ «ودون أن يكون لهذا التحديد الزمني أي مغزى مباشر للحرب اللاحقة» .

تقدم لنا الكاتبة بطلة روايتها الرئيسية سامية باعتبارها فتاة ناضجة مثقفة متحررة مسكونة بهاجس العطاء والعمل الوطني العام رغم كونها ثرية ومترفة . .

تتعلق سامية بحب فنان رسام يمثل بالنسبة لها النموذج الإنساني الكامل في تكوينه الثقافي والنضالي هو عبد الرحمن الميثلوني الذي لا يلبث أن يسجن بسبب مواقفه ، فلا تحتمل ساميه عناء انتظار الحبيب ، فتتزوج من ثري مهاجر وتغادر الوطن معه إلى أميركا ، ولكنها بعد وفاة زوجها تعود بثروة طائلة فتقرر أن توظفها في مشروع يخدم الثقافة الوطنية ، فتقوم بفتح مكتبة لا تلبث أن تتحول إلى نادٍ ثقافي . وفي هذا النادي نتعرف على بقية أبطال الرواية ، كما تدور فيه معظم وقائعها .

بعد خروج عبد الرحمن من السجن يواصل التزامه النضالي كما يواصل إبداعه الفني ويقيم معرضاً للوحاته في أريحا . تتجدد العلاقة مع سامية ، رغم أن أولويات حياته ظلت مرتبطة بالهم العام ، وقد عبر عن ذلك حين قال لسهى ذات يوم «لقد شِخت يا صغيرتي ، ما عاد للحب قيمة ، فحاجات الشعوب تنخر قلبي وتملأه ، وجوع المعذبين ينسيني جوعي وحاجتي» .

ولقد كان من المفترض أن يشكل عبد الرحمن الميثلوني الحليف الموضوعي والتاريخي لسامية في معركة الدفاع عن قضية المرأة . ولكن خنادق الحرب التي أقامتها الكاتبة بين الجنسين لا تسمح بمثل هذا الحلف أو هذه الشراكة ، إذ سرعان ما تقطع سامية علاقتها بعبد الرحمن وبصورة متعسفة ، بعد أن تراه يمسك وجه سهى ، فافترضت أن بينهما علاقة ، ودون أن تعطي نفسها الفرصة للتحقق من الأمر ، خاصة

أنها هي نفسها التي لفتت نظر عبد الرحمن إلى أن سهى قد خرجت بعيداً عن المجموعة ، وبأنها في وضع غير طبيعي ، مما دفع عبد الرحمن إلى ملاطفتها ومحاولة التخفيف عنها .

ولم تكتف سامية بذلك بل تعمد إلى إغلاق المكتبة ، أي الانصراف عن مشروعها الوطني العام ، لتعود إلى أميركا مجدداً ، وفي الوقت نفسه يدخل عبد الرحمن السجن للمرة الثانية بسبب مواقفه النضالية الملتزمة .

***

سحر خليفة هنا تقدم نموذجاً هشاً للمرأة المستقلة والمتحررة . ذلك أن سامية ورغم كل الادعاءات الشعارية لا تمتلك أي ذريعة في تفسير سلوكياتها الخاصة أو العامة سواء بقبولها الزواج من الثري المهاجر ومغادرة الوطن دون أن تنتظر خروج عبد الرحمن من السجن أول مرة ، وسواء بتركه مرة ثانية بل وبمغادرة مشروعها الوطني كله ، وبدون تقديم ما يقنع أو يفسر مثل هذه الارتدادات العصابية .

ولعل الخلل المركزي في شخصية سامية يكمن في أن الكاتبة قد حملتها مقولاتها ونظرياتها التحررية فبدت شديدة النضج والعقلانية ، غير أنها على المستوى السلوكي العملي والحياتي فإنها مجرد فتاة برجوازية مرفهة ربما كان لديها بعض الأفكار وبعض النوايا الطيبة فيما يخص قضية المرأة وقضية الوطن ، ولكنها لا تستطيع الصمود طويلاً ، وهي تعاني الانتظار فسرعان ما تجد ملاذها في الزوج الثري والهجرة إلى أميركا .

***

النموذج النسوي الثاني الذي تقدمه الكاتبة وتحمله بعض نظرياتها التحررية يتمثل بسهى وهي فنانة تشكيلية من أصول طبقية فقيرة ، تقيم أحد معارضها مع عبد الرحمن وتعجب به ، ولكنه يكون مشغولاً عنها بهمومه الكبرى وبعلاقته الملتبسة مع سامية .

سهى الفنانة تعيش في حالة التباس غريب إذ تعتقد أن الفنان كائن إنساني استثنائي يعيش فوق البشر ، وبالتالي فهي لا تتخيل أن ترتبط برجل عادي وتتزوج منه لأن من شأن ذلك أن يدمرها فنياً ، وإلى جانب ذلك فإن شرطها الطبيعي والاجتماعي يدفعها إلى ضرورة أن يكون لها زوج وأسرة مما يدخلها في دوامة الأزمة ويجعلها تصرخ : «عبثاً أبحث عن حل لهذا المأزق . . . . اقرر أني ما خلقت للحياة

العادية ، وأعرف أني لو وجدت الحل فسأجد الطريق ، وإذا وجدت الطريق فسأعيش الروتين ، وسأصبح عادية ، مجرد إنسانة عادية عبرت بهذا العالم مرور الكرام ودون أن يكون لمرورها أثر أو بصمة . (. . . .) وفلسفتي تقول إنه لا خلق إلا عن طريق الألم . . عن طريق الحزن والوحدة ، ففي الحزن حل ، والحل هو الفن ، وهو الإبداع» .

إن نموذج سهى يقدم صورة غريبة عن امرأة فلسطينية/عربية ترفض الحياة التقليدية وترفض الزواج هرباً بفنها من الروتين . . فكيف تعالج أزمتها؟

تهرب إلى الإدمان على المخدرات وإلى الانطلاق في علاقات جنسية بلا قيود عائلية .

هذا النموذج للفنان البوهيمي أو (الهيبّي) يمكن أن نجده في الحي اللاتيني في باريس ولا أدري مدى مشروعية وجوده كنموذج في نابلس الفلسطينية عشية نكسة حزيران ، ٦٧ ومن قبل فتاة عربية ترى بعبد الرحمن نموذجاً للفنان الإنسان والمتلزم ، رغم أنه في سن والدها .

***

مرة ثانية الكاتبة تحمل الشخصية مقولات نظرية ناضجة وتدفعها في المقابل إلى سلوكيات مراهقة .

وعلى مسافة من شخصية سهى نلتقي بشخصية إيفيت ، وهي كذلك فتاة برجوازية ولكنها محدودة الثقافة والمعارف إلا أنها تدعي عكس ذلك ، مما يسقطها بين براثين الانتهازي فاروق صديق زوجها «شكري» الذي يدفعها نحو الانحراف والخيانة عن طريق إعارتها بعض الكتب الجنسية المتحررة من نوع «عشيق الليدي تشاترلي» .

وفاروق نفسه لا يتورع كذلك عن محاولة استمالة «سهى» حبيبة صديقه الآخر بشار تحت شعارات الانفتاح والتحرر الجنسي .

غير أن إيفيت التي تتمرد للحظة جنسياً وتحاول مغادرة قفصها الزوجي لا تلبث أن ترتد إلى بيتها قبل أن تدمرها أفكار فاروق المستغربة التي لا تعني بالنسبة له أكثر من وسيلة لاصطياد النساء .

وتبقى سميرة هي النموذج الايجابي الوحيد بين نساء سحر خليفة ، فهذه الشخصية واضحة النضج على مستوى الأفكار ، وكذلك فهي شديدة الفعالية والعطاء على مستوى السلوك ، إن تحرر سميرة الفكري لا يشكل بالنسبة لها مدخلاً للتصادم مع مجتمعها ، بل إنها تحرص على ضبط حركتها العامة وفق معطيات واقعها

الاجتماعي وتربط بذكاء وهدوء بين قضية تحرر المرأة وبين قضايا تحرر المجتمع . . من هنا فإن شخصية سميرة تبدو شديدة التوازن رغم الهزات وخيبات الأمل التي واجهتها من ابن عمها وخطيبها ربيع الذي يهجرها لتعلقه بإحدى الفاتنات الانجليزيات . ولكن ذلك لا يدفعها للهرب بعيداً ، كما فعلت سامية ، بل «تواصل بدأب عملها اليومي والسياسي والاجتماعي» كما تلاحظ د . ماجده حمود ، (من مخطوط لم يطبع) .

وهذا النضج النفسي والذهني الذي تتحلى به سميرة يجعلها كذلك قادرة على كشف انتهازية فاروق ووصوليته ونبذة بعيداً . . فلا يتمكن من إسقاطها بين براثنه كما فعل مع الكثيرات من السطحيات ومدعيات الثقافة .

ولقد كان باستطاعة الكاتبة لو أنها استشرفت بوعي أعمق الشكل الأمثل لحل معضلة المرأة أن تنسج صيغة علاقة صحية ومتقدمة بين عبد الرحمن وسميرة ، ولكن ذلك سيخرجها من خنادق الحرب بين النساء والرجال ، وهذا ما لا ترغب به ، على ما يبدو ، رغم الوقائع التي تمر بها سحر خليفة نفسها .

***

مذكرات امرأة غير واقعية ١٩٨٦

«كوني واقعية يا عفاف ، كوني واقعية» هكذا تزجر عفاف نفسها حين تضبط نفسها متلبسة بممارسة الأحلام الممنوعة بأن تغادر أوضاعها وتغير مصيرها .

هذا الصوت الزاجر هو تكرار لوصايا أمها ، وهو كذلك العملة المتداولة في مجالس النساء حين يجتمعن حول قهوة الصباح أو تبصير الفنجان . ورغم الوضع المريع الذي تعيشه هؤلاء النساء فإنهن يتشبثن على الدوام بكلمة تعبر عن التسليم الكامل والنهائي : «نصيب» .

غير أن عفاف التي تكتب كما تقول «مذكرات امرأة غير واقعية» (١٩٨٦) لا تستطيع الاستسلام هكذا للنصيب ، ولهذا فالأزمة تطحنها وتجعلها تطلق مثل هذه المذكرات الملتاعة .

التفاصيل الصغيرة في هذه المذكرات ، كما الموضوعات الكبيرة ، تشكل بمجموعها صورة مجسمة لمدى الاضطهاد البشع الذي تعيشه المرأة ، ولمدى المعاناة والحرمان الذي تحياه عفاف ، مما يضطرها في معظم الأحول للرضوخ لنصيبها . . عفاف التي لا تحتمل الحياة مع زوجها تسأل نفسها «وأنت يا عفاف إذا تطلقت أين تعيشين؟ تحت أرجل نسوان الإخوة؟» . ثم تضيف : «وكان لي أخوة أشاوس يعرفون من أين وكيف تفرى مرارة المرأة . لكنهم للحق والحقيقة رجال محترمون ولو أنهم حين مات الوالد تخاطفوا ميراثه قبل أن يبرد حمام دفنه (. . .) فقلت لأخواتي استحثهن ونصيبناً؟ فرددن بكلمة واحدة وبصوت واحد : «نصيبنا»؟! .

عفاف تختلف عن أخواتها ، ولهذا فهي التي تستحثهن على المطالبة بحقهن بالميراث ، وهي تدرك اختلافها منذ وعت على الدنيا فتقول «أنا أحس أن هناك خطأ ضخماً وكبيراً . . أكبر من استيعابي وطاقتي على الاحتمال . ولهذا عبرت طوال عمري عن نقمتي (. . . .) وواصلت إطلاق قذائفي ولهذا أصبت أكثر من غيري ، لأنني غالباً ما كنت أطلق هذه القذائف وأنا أمام المرآة» .

تروي عفاف عبر ذكرياتها ومنولوجاتها الطويلة كيف ترسب في وعيها الطفولي المبكر امتياز الولد/ الذكر فلحظة أن يولد تمتلأ الدار بالزغاريد والشموع وملبس الأفراح وتنعث الشلنات من الشبابيك على صغار الحي ، بل إن الأكف الصغيرة تتلقف البول وتمسح به الرؤوس «على اعتبار أنه ماء الكولونيا ، صح؟ لكنه ولد ، والولد صح ، وأنا

بنت والبنت غلط» .

ومرة ثانية كما في «لم نعد جواري لكم» فإن سحر خليفة في «مذكرات امرأة غير واقعية» تقيم خنادق الحرب بين الذكور والإناث وبدون أي استثناءات أو التباسات بل إنها حين تعمد إلى تقديم مشهد لقاء جنسي بين كائنات حيوانية كالقطط فإنها تقدم صورة تتماهي معها صورة العلاقة بين المرأة والرجل ، فتقول إنه إذا ما فر منها ذهب ، أي القط ، «خفيفاً نظيفاً إلى قمامة السفارة الدسمة . أما القطة سيتساقط شعرها الجميل ويتدلى بطنها بصغار يستلون الحياة من جسمها» .

وهنا نتساءل مع الدكتور نبيل حداد[1] ألا يقدم مثل هذا المشهد مرافعة مضادة لمقولات الكاتبة حول اضطهاد الرجل للمرأة ، لأن الأمر في النهاية يخضع لشروط بيولوجية طبيعية فرضتها الحياة نفسها .

لكن سحر غير مشغولة بتفسير الظواهر البيولوجية والاجتماعية لأن هاجسها أصلاً منصب على تجميع عناصر الإدانة لعالم الذكورة سواء أكان هذا العالم عالم القطط أم الرجال .

هذا التركيز المضخم على قضية المرأة في الرواية يأتي على حساب التوضيع المكاني والزماني للأحداث مما يجعل المذكرات أشبه بشريط سينمائي يعرض في عالم مجرد .

غير أننا نلمح ضمناً أن وقائع الرواية تدور بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ وتدور وقائعها بين الضفة الغربية/ نابلس وعمان ودولة خليجية ، حيث يعمل زوجها في إحدى السفارات .

وتكاد دلالة المكان تعرف أساساً من خلال اللهجة الشعبية الفلسطينية التي تستخدمها النساء التقليديات غير أن وقائع الجغرافيا كما وقائع الزمن المحكي لا تترك حضورها وتأثيرها على مجريات الرواية وإشكالياتها ، أساساً كما هو الحال في رواياتها الأخرى ، وخصوصاً في «باب الساحة» .

وتلاحظ الدكتورة ماجدة حمود[2] أن غياب الواقع الاجتماعي المحدد ، كما غياب الشخصيات الأخرى ، عدا صوت الراوي المتكلم عفاف لم يساعد على رؤية

---

(١) د . نبيل حداد ، صحيفة الرأي ، عمان ١٩٩٥/٣/١٧

(٢) د . ماجدة حمود ، مخطوط بحث لم ينشر .

قضية المرأة في سياقها الاجتماعي المباشر عبر تعدد الأصوات ووجهات النظر ، مما جعل الرواية أشبه بالسيرة الذاتية ، كما لاحظ د . ابراهيم خليل[٣] ، بل وذهب إلى القول بأنها تكاد تكون المذكرات الشخصية للمؤلفة .

بعيداً عن العوالم الداخلية لبطلة الرواية عفاف فإن خط الأحداث الخارجي يسير على النحو التالي :

فتاة عربية يلقى القبض عليها من قبل أسرتها وهي متلبسة بحمل رسالة غرامية من أحد الشبان فتعاقب وفق العرف الشائع بزجها في مؤسسة الزوج .

الفتاة/عفاف تتمرد على هذه المؤسسة رغم مواصفات الزوج المالية والشخصية ، بل إنها تجهض نفسها حتى لا تظل مرتبطة به . . فيؤدي ذلك إلى إصابتها بالعقم فتفقد دورها كامرأة وتتحول إلى قضية تحاول انتزاع استقلالها الحياتي والشخصي ، ولكنها لا تمتلك الشهادة اللازمة التي تؤهلها للعمل والاعتماد على ذاتها . . ترتبط بعلاقة مع رجل متزوج فيكون شبيهاً بنموذج الذكر الشرقي ، يريدها علاقة بالسر ، فيما تستمر حياته الاجتماعية العلنية مع زوجته الشرعية وأطفاله .

أزمة عفاف هنا تكون مركبة لأن هذا الزوج هو نفسه الحبيب القديم صاحب الرسالة .وهنا تصبح عفاف مستعدة للاشتباك مع عالم الذكورة سبب عنائها وتدمير حياتها ، خاصة بعد أن تلتقي بأحد صديقاتها «نوال» المهتمة بقضايا المرأة . غير أن نوال نفسها لا تلبث أن تصبح ضحية للرجل الذي اختارته إذ يفضل عليه نموذج الزوجة التقليدية التي يظنها «قطة مغمضة» .

مما يجعل بطلات الرواية يؤكدن على «الهزيمة الحتمية للأنثى»[٤] أمام مجتمع الذكورة .

إن بطلة الرواية تعاني من حالة عصاب ظاهرة بحكم مكونها التاريخي/ الاجتماعي والبيولوجي أيضاً (القط والقطة) مما يجعلها في حالة تدميرية لنفسها وللآخرين . بل إنها حين تروي عرضاً حكاية امرأة استشهد زوجها قبل عشرين عاماً فتتزوج غيره ، مما يجعلها عرضة للنبذ الاجتماعي ، فرغم أن سلوكها حلال ومباح

(٣) د . ابراهيم خليل . بحث مقدم إلى ملتقى الإبداع النسائي الأول عمان من ٢٣ - ٢٦ آب ، ١٩٩٧ ، وزارة الثقافة .

(٤) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٢، ١٩٨٠.

ومشروع إلا أن زوجة الشهيد الوطني لا يجوز لها الزواج من غيره ، وفق المواضعات الاجتماعية ، وهنا فإن الكاتبة ، كما يلاحظ د . نبيل حداد[٥] تستخدم استشهاد الزوج الوطني لخدمة فكرة المرأة الشهيدة اجتماعياً .

رجاء أبو غزالة . . تخرج من الحصار

تطرح رواية «امرأة خارج الحصار» لرجاء أبو غزالة قضيتين كبيرتين :

الأولى : أن توفر درجة عالية من الصدق مع الذات ومع الواقع ، في تقديم الكاتب لتجربته ، وامتلاك الجرأة الكافية للقول أو البوح ، سيجعل من هذه التجربة الخاصة موازيا موضوعيا يحمل شحنات مدهشة لا لواقع النساء فحسب ، بل لواقع الأمة كلها ، فإذا بمحاولتها ترميم جسدها المبتور يصبح رمزا كبيرا لترميم جسد المجتمع الذي يتآكل بلا هوادة ، وإذا بترميم بيت العائلة المتصدع في بيروت هو في واقع الحال عملية ترميم لوطن ولكيان أمة . ودون أن تلجأ الكاتبة لنثر الايحاءات والإشارات كي تقدم قصة رمزية ، ذلك أن الجزء إذا ما تم اختياره بصدق وأمانة فسيعبر عن الواقع كله .

الثانية : أن كل إبداع روائي يحمل شيئا من حياة صاحبه ، حتى في أكثر الروايات موضوعية ، مثل روايات التاريخ الاجتماعي لنجيب محفوظ ، حيث سنجده متلبسا ، على هيئة كمال عبد الجواد ، في الثلاثية المشهورة .

ولكن ذلك لا يعني بالمقابل أن تلقّي النص الأدبي مشروط بمعرفة كاتبه ، إلا أن مثل هذه المعرفة إذا ما توفرت ، فإن من شأنها إضاءة جوانب إضافية من العمل الفني .

ويتجلى هذا بوضوح أكبر ، كما لاحظنا ، في الرواية النسوية ، وتحديداً في البدايات ، حيث تأخذ الرواية شكل المذكرات أو الاعترافات الشخصية .

ومن هنا جاء حرصنا على التعريف بحياة رجاء أبو غزالة ، قبل الحديث عن روايتها الأولى والوحيدة «امرأة خارج الحصار» .

***

(٥) د . نبيل حداد ، مصدر سبق ذكره .

ولدت كاتبتنا في بيروت عام ١٩٤٢ وتلقت علومها بين بيروت وعمان ثم لندن حيث حصلت على شهادتها العليا في الأدب الانكليزي والقصة القصيرة .

تنقلت رجاء أبو غزالة في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية ، واستقر بها المقام أخيراً في عمان ، حيث واصلت نشاطها الثقافي والإبداعي والنقابي .

في السنوات الأخيرة من عمرها أصيبت بلوكيميا الدم ، ولكن رغم معرفتها بحقيقة المرض القاتل الذي يفتك بها على مهل إلا أنها واصلت الحياة والعمل والإبداع حتى اللحظة الأخيرة حيث وافتها المنية عام ١٩٩٤ ، وكانت آنذاك تشغل موقع عضو الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب الاردنيين .

عرفت رجاء أبو غزالة كقاصة وكاتبة مقال أسبوعي ومترجمة ، وفنانة تشكيلية حيث أقامت عدة معارض فنية في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية ، وأصدرت مجموعتين شعريتين هما : «معك أستطيع اغتيال الزمن» و «الهروب الدائري» ، كما أصدرت خمس مجموعات قصصية : «المطارد» و «الأبواب المغلقة» ، «كرم بلا سياج» ، «القضية» ، «زهرة الكريز» . أما روايتها الوحيدة «امرأة خارج الحصار» فقد طبعت بعد وفاتها من قبل رابطة الكتاب الاردنيين عام ١٩٩٥ .

***

في رواية «امرأة خارج الحصار» ثمة حقيقتان أساسيتان لا بد من الانتباه إليهما قبل دخول عالم الرواية :

الأولى : وجود درجة عالية من التماهي الذي يكاد يصل إلى حد التطابق بين سيرة حياة رجاء أبو غزالة وسيرة حياة بطلة روايتها «زبيدة العربي» وستكتشف هذه الحقيقة بسهولة فائقة عند قراءة السيرتين : الشخصية والروائية .

الثانية : أن الهاجس المركزي في «امرأة خارج الحصار» ، كما في معظم الإنتاج الإبداعي للكاتبة ، ينصب أساساً على موضوع المرأة من حيث هو قضية أو معركة ضد الذكر ، لكي تنال المرأة حقوقها وتؤكد ذاتها في مجتمع ذكوري يصادر أبسط حرياتها وحقوقها .

ربما لا تكون سيرة حياة زبيدة العربي أو رجاء أبو غزالة تعبيراً موفقاً أو واضحاً في كشف الحجم الفعلي لمعاناة المرأة العربية . . فهي تعيش في رغد من العيش وتتوفر لها فرص واسعة لممارسة إبداعها الفني ، ثم أنها تسافر كذلك منفردة إلى بيروت وفرنسا وألمانيا وتشارك في مؤتمرات أدبية . . الخ .

ولهذا فحين تسأل نفسها مباشرة : ما الذي يتعسها؟ تجيب بصورة غائمة : «إحساسي بالعدمية والتبعية» . . ذلك أن البطلة ليست مجرد سيرة ذاتية بل سيرة عقلية أيضا ، ولهذا فإن البطلة أو الكاتبة ، في طرحها لقضية المرأة ، لا تعكس بالضرورة معاناتها الشخصية بقدر ما تتقمص دور المحامي في الدفاع عن قضية النساء عموماً ، بما سمعته أو شاهدته على امتداد حياتها من ممارسات تعسفية لحقت بها أو ببنات جنسها من نوع : «بدك الطلاق بتخرجي من البيت بالثياب اللي عليك ، أنت ما إلك عندي حق ولا مستحق» . وهذه العبارة هي مفتتح الرواية المعنون باسم : قضية زبيدة الراوي .

من هي زبيدة الراوي أو زبيدة العربي؟

حين دعيت إلى مؤتمر الإبداع النسوي في بيروت سألتها سكرتيرة المؤتمر :

- زبيدة العربي؟ قيل لنا بأن اسمك الحقيقي زبيدة النابلسي؟

- نعم اسم عائلتي هو النابلسي .

- هل أنت من مواليد نابلس؟

- كلا من مواليد بيروت .

- معنى ذلك أنك من فلسطينيي الشتات؟

- كلا جدتي من قرية مزيود اللبنانية ، وجدتي لأمي من بيروت .

- إذن أنت لبنانية؟

- أنا أردنية .

- هناك تعارض بين اسمك الملحق واسم مدام سلامة الرواي فأي اسماء الشهرة يحمل هويتك؟

- زبيدة العربي .

هذه الخلطة من الانتماءات والأسماء يمكن تفسيرها عبر سيرة حياة زبيدة التي ولدت في لبنان وتعلمت في بيروت ، وحين أرادت استكمال دراستها الجامعية رفض الأب ، لأن إمكانياته المادية لا تسمح سوى بتعليم الأولاد أما هي فمصيرها الزواج والبيت . وبالفعل فقد زوجها ، وهي لم تصل بعد إلى سن العشرين ، من سلامه الراوي الفلسطيني الثري المقيم في الخليج ، ولكنه لا يلبث أن يستقر مع زوجته في عمان ، حيث أخذت زبيدة تمارس حياتها الفنية كرسامة تشكيلية ، فاختارت لنفسها اسم زبيـــدة العـــربي .

إذاكان جنس زبيدة قد حرمها من التعليم الجامعي في بيت أبيها في بيروت ، فإن جنسها أيضاً قد حرمها وهي في الخليج من ممارسة أبسط الحقوق التي تمارسها فتاة قادمة من بيروت ، بأن تسبح وتقود سيارتها . . الخ . . ولم يكن من حل سوى أن يأخذها زوجها بعيداً نحو شواطىء مقفرة . . حيث تسبح وتقود السيارة ولكن بلا فرح أو متعة .

في عمان بنى سلامة الراوي قصراً في عبدون وخصص فيه «علّية» خاصة لكي تمارس هوايتها في الرسم رغم عدم اعترافه بزبيدة كفنانة ، وعدم قبوله لأسلوبها التجريدي الذي يعتبره مجرد هلوسات . وبالنسبة لها كان الرسم وسيلتها لتأكيد ذاتها وحضورها . . إنه سلاحها للدفاع عن نفسها وللدفاع عن قضية المرأة . . وهو بالنسبة لها يشكل ولادات متجددة ، خاصة بعد أن بتر رحمها وفقدت القدرة على الإنجاب ، فتقول :

«أريد أن أصبح فنانه/ رسامة لها رؤاها المتجددة . . لا بد من انبثاق الحياة مهما طال زمن الموت» .

إن زبيدة تريد إعادة رسم الأشياء ، وبناء عالمها الجديد ، ولو بواسطة الفرشاة ، إلا أنها بحاجة قبل ذلك للتحرر من الطوق الذي يشده زوجها سلامة حول عنقها . . ويأخذ السؤال شكل أنشوطه :

- ما الذي تسعين إليه؟

فترد زبيدة :

- أريد أن تعترف بي كفنانة .

- أنت تجرين وراء رسم الأشياء السخيفة ، وجوه وخطوط وأعضاء مبتورة أليست هذه هلوسات .

- هذا أسلوبي في تقصي الحقيقة .

فيعلق زوجها ساخراً :

- وهل تعتقدين أنك وصلت إلى مرتبة بيكاسو؟!

- أعرف أنك تسلبني حريتي ومهنتي وتسعى لهزيمتي .

تطلب زبيدة الطلاق ، ولكن الزوج الغارق في شؤونه ومشاريعه لا يفهم ، فيتساءل :

- لا أدري ما الذي جرى لك ولي لقد حاولت إسعادك .

ويتفق الزوجان على تأجيل البت في هذا الموضوع الخطير ، تسافر زبيدة عند أهلها في بيروت لكي تبحث في الجذور العتيقة لأزمتها . . علها تجد خلاصاً . .فالأمر ليس سهلاً ، الطلاق قضة خطيرة ، خصوصاً بوجود ولدين شابين هما «سهيلة» التي باتت على وشك الزواج و «رحال» المهاجر إلى أميركا للدراسة والعمل .

***

تكتشف زبيدة في بيروت أن بيت العائلة الذي يمثل إرثها وتراثها قد بات آيلاً للسقوط ، مما يستدعي اتخاذ إجراء حاسم بصدده ، إما بالبيع ، كما يطالب إخوان زبيدة المغتربان في فرنسا وألمانيا ، او بالترميم وللمحافظة على المكان الذي يجمع شمل العائلة ، وهذا ما تدعو إليه أمها مجيدة وأخوها عبد اللطيف المقيم مع أسرته ومع أمه في بيت العائلة . غير أن عبداللطيف لا يملك المال الكافي لترميم البيت ، كما يفتقد إلى امكانية استئجار بيت بديل يقيم فيه مع أمه وأسرته .

بالنسبة لزبيدة فإن طفولتها تتمحور في هذا البيت ، وخصوصاً في (السّدة) حيث كانت أمها تخفي مطرزاتها الجميلة وزراكشها الملونة ، وحيث اعتادت زبيدة أن تقضي هناك الساعات الطوال . . تماماً ما تفعل في «العلية» الآن في عمان . وتستعيد زبيدة مع امها في تلك (السدة) ذكريات تفتح وعيها المبكر على الحياة .

تبذل زبيدة محاولات عدة للحفاظ على إرث العائلة ولكنها في النهاية تعود إلى بيتها في عمان دون نتيجة .

تصرف زبيدة النظر عن موضوع طلاقها من سلامه لأن الطلاق لن يحل المشكلة ، بل سيدخلها في دوامات إضافية . . وفي المقابل يأخذها زوجها في رحلة استجمام إلى جزيرة كريت . . وهناك على البحر تحاول تجاوز خجلها وخشيتها من ارتداء المايوه والسباحة بين الناس فقد مر زمن طويل منذ شواطىء بيروت . . وتنجح زبيدة وتلقي بجسدها بالماء إلى جانب عشرات السابحين والسابحات .

غير أن لحظة الانتصار العابرة على الكوابح التي تجمعت لديها في سنوات الخليج لم تكتمل . . إذ شعرت بوجود تورم غير مريح تحت إبطها ، ليتبين لاحقا أنه تورم سرطاني فتضطر إلى بتر ثديها وهكذا فقدت زبيدة ثديها كما فقدت من قبل رحمها ، وهما الرمزان المباشران لخصب المرأة وأنوثتها . . وبهذا الخصب تحقق المرأة/الأم دورها وعطاءها .

هذه الوقائع الشخصية سواء بالنسبة لإرث العائلة أو لبتر أعضائها تتحول عبر

نص إبداعي ، كما ذكرنا ، إلى رمز كبير لترميم الكيان التراثي للأمة ، ولكي تستعيد المرأة دورها ووظيفتها خارج أزمنة الحصار والتشوهات .

ولكن ماذا تستطيع زبيدة أن تفعل أمام هذا الوضع الجديد؟

لا تجد وسيلة لتجاوز مسلسل أزماتها وخساراتها سوى الانهماك بالرسم لكي تعيد تشكيل حياتها من خلاله . ويجب أن تنجح . . فليس من خيار أمامها سوى النجاح .

تترافق محاولات زبيدة لانتزاع الاعتراف بها كفنانة مع محاولاتها ترميم جسدها وترميم بيت العائلة في بيروت . . تسافر عند شقيقها في ألمانيا حيث تقوم بتركيب صدر صناعي ، كما تسافر عند شقيقها الآخر في باريس لرؤيته ولحثه على المساهمة بترميم إرثهم في بيروت ، ثم تعود إلى عمان ، دون أن تحرز نتائج واضحة . . ولكنها كانت تؤمن رغم كل مظاهر الفشل والخيبة بأنها قادرة على النجاح ، وإن كانت لا تدري كيف .

تواصل العمل الإبداعي بدأب وإصرار ، تشارك في أكثر من معرض ، تبيع بعض اللوحات بأسعار تذهل زوجها سلامة الذي كان يعتقد بأنها تتسلى بالرسم ، وبأن ما ترسمه مجرد هلوسات ، بل إنه قال لابنتهما سهيلة بوضوح إنه لا يفهم أمها ولا يعرف ما الذي أصابها يقول لابنته :

- هل تجدين في لوحاتها أي لزوم؟
- يا بابا انها كل حياتها . . لماذا ترفض أن تكون ذاتها؟
- وإنا لا أريد منها أكثر من ذلك .
- يا بابا المهم ما الذي تريده هي وليس ما تريده أنت .

كانت سهيلة تمثل الامتداد الأنثوي القوي لزبيدة ولم تكن تعاني مثلها من التشوهات التربوية ومن الإحباطات . . كانت تحصل على ما تريد بحسم وقوة ، وكان والدها يستجيب لما تريد . . وحتى بعد أن تزوجت سهيلة لم تهادن . . وأفهمت زوجها عند أول خلاف بينهما بأن يطلقها إذا كان يريدها تابعة له . . لقد كان في الأفق ما يشير إلى الأفضل ، والى إمكانيات التجاوز ، رغم وقائع الحصار التي تعيشها ، ورغم أن الأوضاع العامة في المنطقة لا تبشر بكثير من التفاؤل . . فقد حاصروا بيروت أولاً . . ثم حاصروا بعد ذلك العراق ، وكانت زبيدة تشعر على نحو غامض بأن حصارها كامرأة هو شكل آخر من حصار الأمة كلها .

ثم فجأة تحدث المفاجأة . . فلقد تلقت زبيدة دعوة من مؤتمر الإبداع النسوي الذي سيعقد في بيروت ، مما يعني أنها قد نجحت بانتزاع الاعتراف بها كفنانة على المستوى العربي ، وهناك في بيروت تلتقي بأبرز المبدعات العربيات في الرسم والفن والشعر والرواية . .

(ملاحظة : شاركت رجاء أبو غزالة فعلا في هذا المؤتمر)

وكان هذا انتصارها الأول ، أما انتصارها الثاني فقد تحقق بالبدء بترميم بيت العائلة ، فقد وافق أخواها المغتربان على إرسال المال اللازم لذلك .

خلال المؤتمر تسألها إحدى الصحفيات عبر حوار طويل :

- سيدة زبيدة . . في نهاية اللقاء ما الذي تريدين قوله للمرأة؟

- أن تخرج من حصار الخوف والتردد .

وتسأل الصحفية . .

- وماذا عن الرجل؟ ماذا ترغبين بقوله للرجل؟

فتقول زبيدة : إن الانفراد بالقرار قد عرّض الإرث للنهب والسلب والخصام والاقتتال والغربة .

ولم تكن زبيدة العربي تتحدث فقط عن انفراد الرجل عن المرأة . . ولم تكن تتحدث عن مجرد إرث العائلة وبيتها في بيروت . . ذلك ان الأمة كلها محاصرة وعلى جميع أبنائها المشاركة باتخاذ القرار ، كي تستطيع التحليق بجناحين باتجاه المستقبل .

***

اعتمدت رجاء أبو غزالة في بنائها الفني على لغة سردية بسيطة ومباشرة ، وتجنبت عمليات القطع والمونتاج أو الانسياق وراء تيار الوعي أو البحث عن تشكيلات فنية حداثية ، كما وظفت لغة النص في دلالاته المباشرة بعيداً عن تهاويم الشعر وانزياحات اللغة وتشظيات المعاني . . وبالطبع فإن رجاء الشاعرة والفنانة التشكيلية كانت قادرة على كل هذا الذي يبهر الكتّاب المأخوذين بتقنيات الحداثة .

ولكن رجاء كانت مسكونه بهاجس قضية تريد طرحها وتقديمها للقارىء بأقصى وضوح ممكن ، وهي قضية المرأة المحاصرة والأمة المحاصرة .

فهل نستطيع القول ، بالدلالة المضادة ، أن الهرب إلى تقنيات الشكل هو في جوهره هرب من القضايا العامة إلى هموم الذات المنعزلة؟!

لقد كان الموت بالنسبة لرجاء أبو غزالة ليس أقرب من حبل الوريد فحسب ، بل كان في الوريد نفسه ، ولكنها وهي تسجل تجربة حياتها في «امرأة خارج الحصار» كانت مشدودة إلى حصار الأمة والى حصار المرأة عموما ، رغم أن ظروف حياتها الخصبة كانت إلى حد بعيد خارج الحصار . . ذلك أنها لم تكن تسجل تجربة حياتها فحسب ، وإنما كانت تسجل تاريخها العقلي بضرورة أن تخوض النساء الصراع ، كما خاضته هي ، وكي تنتصر كما انتصرت هي ، ذلك أن رجاء/ زبيدة كانت تؤمن بيقين أن الأمة ستظل محاصرة ما دامت المرأة محاصرة .

***

تمرد الانثى في الرواية العربية

«أنا أحيا» لليلى بعلبكي

إذا أردنا أن نميّز بين الرواية التي تكتبها امرأة وبين الرواية النسوية التي تطرح قضية المرأة فسيبرز على الفور اسم الروائية اللبنانية المعروفة ليلى بعلبكي التي أصدرت عام ١٩٥٨ روايتين أثارتا ضجة واسعة عند صدورهما وهما : «الآلهة الممسوخة» و «أنا أحيا» .

جاء صدور هاتين الروايتين مع موجة المد الوجودي العالي الذي شهده الوطن العربي منذ أواخر الخمسينات ، ومع تنامي دعوات التحرر والمساواة الاجتماعية ، وخاصة بالنسبة لقضايا حقوق المرأة وموقعها في الأسرة والمجتمع .

ويمكن القول هنا إن إطلاق قضية الكتابة النسوية في الأدب العربي لم تكن رائجة ومتداولة قبل صدور رواية ليلى بعلبكي التي تناولت بجرأة عالية قضية تحرر المرأة وحقها بانتزاع حرية جسدها أسوة بالرجل .

وبعد عام واحد . أي في العام ١٩٥٩ ، أصدرت كوليت خوري روايتها الأولى «أيام معه» ثم اتبعتها عام ١٩٦١ بروايتها الثانية «ليلة واحدة» ، وقد جاء إطلاق هاتين الروايتين من دمشق لاستكمال طرح قضية المرأة ، من خلال الرواية ، على نطاق واسع في المشرق العربي .

في مصر اتخذت الرواية النسوية طابعاً مغايراً عن تحرر المرأة في بلاد الشام إذ تركز اهتمام الرواية النسوية المصرية على الجوانب الحقوقية والاجتماعية ، كما نلمس ذلك عند أمينة السعيد ثم كاتيا ثابت ولطيفة الزيات ونوال السعداوي .

لقد استخدمت ليلى بعلبكي وكوليت خوري أسلوب الصدمة لضرب (البابوات) والثوابت المعششة في الذهن السائد حول نظرة الرجل للمرأة ، وفي المقابل طرح مسألة نظرة المرأة لنفسها وللرجل لتصويب هذه التشوهات التي أفرزها زمن التخلف والحريم . غير أن هذه المحاولات الريادية لطرح قضية المرأة لم تخل بدورها من المبالغات العصابية والتجاوزات غير المبررة ، ومثل هذه السلبيات تظل مفهومة ومشروعة كذلك لأن الكاتبة / المحامية التي تقدم مرافعتها روايتها للدفاع عن قضية المرأة لم تمنح بعد الفرصة الكافية للتعلم ولإتقان فن المرافعات .

***

ترتكز ليلى بعلبكي في رواية «أنا أحيا» ، التي نقدمها هنا ، على نقطة انطلاق أو تنوير تشكل الهاجس المركزي في روايتها ويتمحور أساساً حول رغبة الكاتبة/ المرأة في كسر القالب الذي وضعها فيه الرجل أي صورة المرأة الأم/الخادمة العذراء/ المومس .

إن الرجل/ الذكر لا يريد من خلال نظرته للمرأة العربية أن يراها كصورة مركبة بل كحالة أحادية تحقق تفوقه الكاسح عليها من جهة وتيسّر وتنظم شكل علاقته بها من جهة ثانية .

المرأة/ الأم كما يراها الرجل ويريدها تخلو من أي نوازع جنسية مثلاً ، والعذراء/ الحبيبة لا يجوز أن يُخدش حياؤها وخفرها بعبارة خارجة أو كلمة خشنة . . الخ . .

وسنلاحظ في رواية «أنا أحيا» كما في العديد من الروايات النسوية اللاحقة خاصة عند غادة السمان وسحر خليفة وحنان الشيخ أن صورة المرأة في رواية المرأة هي شيء نقيض تماما لصورتها في ذهن الرجل أو روايته ، فنجد كاتبة كسحر خليفة مثلاً تنطق بطلتها العذراء/ الحبيبة بكلمات خشنة نابية ، وكأنها تريد أن تصرخ في وجه الرجل هكذا هي المرأة وليست كما تحب أن تتخيلها أو تراها ، في كل أعمالها الأدبية في رواية « أنا أحيا» تسعى بطلة الرواية « لينا فياض» للخروج من أزمة وجودها وحياتها ، في ظل سيطرة العائلة الذكورية عليها ، لكي تنتزع حريتها وتمارس وجودها بعيداً عن القوالب الحديدية التي تضغط على حياة المرأة وسلوكها ، ولهذا نجدها تطلق صرخة احتجاج عصابية :

«والدي أحمق» أو تقول « تمنيت أن أبصق على يد والدي » بالطبع فإن مثل هذا الصراخ العصابي يشكل إدانة للينا فياض أكثر مما يشكل إدانة لسلوك والدها ، غير أن هذا الصراخ من جهة ثانية يكشف عن أزمة وجودية واجتماعية عميقة . . فثمة امرأة شرقية لم يكتمل تشكل وعيها ونضجها بعد ، وتريد أن تتمرد على هذا الواقع . . فلا تعرف كيف ، والأدهى من ذلك أنها لا تعرف بعد ماذا تفعل بحريتها وقد حصلت عليها .

***

إن نموذج المرأة المتحررة في ذهن المرأة العربية موجود في الغرب ، وحيث حصلت المرأة هناك على حريتها الاجتماعية وحريتها الجسدية .

ولكن حين يتاح للمرأة العربية قسطاً من الحرية فإنها لا تعرف بالضبط ماذا تفعل بهذه الحرية . . ذلك لأنها لم تترابط مع التطور الاجتماعي الشامل الذي يجعل المرأة تمارس حريتها بدون أزمات أو هزات .

وربما من هنا نلاحظ أن «مريم » و «رشا » بطلتا روايتي كوليت خوري تصابان بالدوار من هذه الحرية وتريدان أن تستريحا . فحين يضع زياد يده على كتفي « مريم » تتمنى لو تظل هذه الذراع تحيط كتفيها وترفع عنهما مسؤولية الحياة . ثم نجدها بعد ذلك تتساءل باستنكار عن معنى ممارستها للحرية خلال التقائها بحبيبها في خلوة جبلية « أين الهدف الذي عشت طيلة حياتي كي أضحي له الآن بسعادة لحظة ؟» .

في روايتها «أنا أحيا» لا تقدم ليلى بعلبكي حكاية سردية وفق الرواية التقليدية ، ولكنها تقدم مشاهد وانفعالات تعيشها بطلتها لينا فياض بحثاً عن خلاصها وانعتاقها .

إن لينا فياض مثل كاتبتها فتاة مثقفة حصلت على حصة من التعليم الجامعي ومن عائلة ميسورة ومنفتحة نسبياً تتيح لها إمكانية الحركة والتعلم الجامعي والاختلاط بعالم الرجال .

إن نموذج لينا فياض يتمزق بين عالمين فتقول : « أنا في بيتنا ضائعة ، لست شرقية ، ولست غربية ، لست حرة ولست مستعبدة » .

تشعر لينا فياض أن ثمة خيوط غيرمرئية تكبلها وتشدها إلى البيت . . بيت أبيها ، تقول :

«ورجعت إلى البيت . . كأنني مجبرة على العودة إلى البيت دائماً يجب أن أعود إلى البيت . . أن أنام في هذا البيت . . أن آكل . . استحم . . أن يُحبك مصيري في هذا البيت» .

هذه المشاعر التي تكنها لينا لبيتها . . بيت أبيها تدفعها للتمرد . . ولكن كيف والى أين؟ .

حين تنتقل لينا فياض من بيت الأب/ الرجُل إلى بيت الزوج/ الذكر فإن الأمور لا تكون أفضل حالاً وهي تلخص علاقتها بزوجها بهاء على النحو التالي :

«وإذاً أنا امرأة . . أنا أنثى! أنا زوجة! معناها : إنني عارية ومعناها إنني ذابلة ، بعد أن أمضيت ساعات ضجر في المطبخ . . معناها إذن : أنا العبدة ، وهو السيد المطاع ، لي التلبية وله الطلب ، لي الجوع وله الشبع ، لي الانتظار وله ساعات التنفيذ » .

إذا كانت لينا فياض قد توهمت بأنها ستجد في بيت زوجها الحرية التي افتقدتها في بيت أبيها ، فماذا ستفعل بحثاً عن حريتها المفقودة في بيت زوجها؟ .

إن الكابوس الذي يرعب لينا فياض هو أن لا تصبّ في القالب/الدور الذي نصحته فيه الأم مراراً :

«أنت مثلي مهمتك الوحيدة أن تضاجعي الرجل ، وان تهدهدي سرير طفل . .» .

لينا فياض التي ترفض هذا القالب/ الدور تريد أن تمارس حريتها الإنسانية ولكنها كما يبدو فإن هذه الحرية هي حرية المرأة في التصرف بجسدها ، فهذا المجال الملموس والقريب الذي تستطيع أن تحقق ذاتها وحريتها من خلاله . . فماذا : تفعل لينا فياض بجسدها؟ .

تهمل أناقتها ولباسها ، تدخن ، تذهب إلى السينما منفردة تتعرف على شاب وتقرر أن تذهب إلى النهاية في علاقتها معه بل تعتقد أن قص شعرها الطويل هو شكل من أشكال ممارسة حرية الجسد ، لأن أهلها يحبون شعرها طويلاً .

تتساءل لينا فياض « لمن الشعر الدافىء المنشور على كتفي أليس هو لي ، كما لكل حيّ شعره يتصرف به كما يحلو له!

ألست حرة في أن أمنح حامل الموس (الحلاق) لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه . . ليرميها في تنكة صدئة» .

***

لينا فياض وهي تتمرد بجسدها وتمارس حريتها من خلاله تدخل في تناقض مركب بهي من جهة لا تريد أن تكون كجارية بين يدي المأمون : هو الخليفة القهار وأنا العبدة المطيعة ، ولكنها من جهة ثانية لا تملك سوى إغراء جسدها لجذب بهاء إليها ، قبل أن يصبح زوجاً لها ، ولكن بهاء نفسه هو الذي يرفض بالفعل أن تكون لينا جارية أو كالجارية فيقول لها محتجاً :

«أنت تتعمدين اصطياد نظرات هؤلاء الأوغاد ، أنت من أجلهم ترتدين هذه الثياب الضيقة» .

أكثر من ذلك ، وعلى عكس الصورة المزروعة في عقل لينا ، فإن بهاء يرفض أن تقوم علاقته مع لينا على مجرد التواصل الجسدي فيقول لها :

«لست ضعيفاً ، لست حيواناً أعيش للمرأة ولذاتي» ، ويحاول بهاء جاهداً أن

يدفع لينا للاهتمام بالعمل العام والقضايا العامة ، ولكن لينا تكاد تجهل كل شيء عن هذه الموضوعات ، فنجدها تقول لنفسها بعد حوار مع بهاء حول آخر التطورات السياسية . .

« أزمة وزارية؟ لم أستمع إلى النشرات الإخبارية منذ يومين ، ولم أقرأ صحيفة واحدة . إن بهاء لا يدري أنني كنت أمام المرآة ، إنني كنت في اليومين الأخيرين استمع إلى أخبار أشد خطورة يذيعها عليّ جسدي الذي يسعى إلى نيل حريته » .

ليلى بعلبكي تحاول من خلال بطلتها لينا فياض أن تقدم نموذجاً للمرأة المتمردة على العادات والتقاليد السائدة وعلى القوالب الحديدية التي وضعت فيها المرأة ، غير أن الكاتبة هنا وهي تحاول تقديم مرافعتها دفاعاً عن مواقف لينا وسلوكياتها ظلت مشدودة إلى مسألة فنية بالغة الأهمية وهي تقديم نموذج إنساني حي ينتمي بوعيه وثقافته إلى عالم النساء في بيروت الخمسينات ، وبالتالي فإن هذا النموذج النسوي الواقعي غير مؤهل لحمل القضايا والتمردات الكبيرة التي تطرحها الكاتبة ، مما سيعكس بالضرورة الضعف العام لتجربة المرأة / الكاتبة/ البطلة وقصور وعيها النسبي ، بالمعنى التاريخي ، وليس البيولوجي قياساً بالرجل .

وهذه المفارقة التراجيدية بين نموذج المتمردة وبين مكوناتها الواقعية يجعل بطلات كاتباتنا تنطبع عليهن آثار المعركة فتبدو الواحدة منهن كواحدة من مشوهات الحرب .

إن قصور الوعي النسبي لدى لينا فياض أدى بها إلى عدم رؤية هذا النموذج الذكوري المختلف الذي يمثله بهاء ، باعتباره الحليف التاريخي والموضوعي لتمرد لينا فياض ، لو كانت تتقن التمرد الصحيح . . ولذلك فإن وعي لبنا المصاب بعصاب حاد من مجتمع الذكورة حال دون رؤيتها لهذا الحليف . . أكثر من ذلك فقد اعتبرت أن عدم استجابته الجسدية لاغراءاتها إنما هو تعبير عن عجزه ورجعيته وعقده النفسية .

وهذه الحالة العصابية قادت لينا فياض باتجاه معركة خاطئة وبأساليب خاطئة أيضاً ، بل يصل بها الأمر إلى الاعتقاد كما تقول إلى أن المرأة تنشد التحرر ، والرجل لا يستجيب إلا لرواسبه .

ومصدر الخلل الرئيسي في هذه العملية هو ان لينا فياض تنطلق في علاقتها مع الرجل من موقع الضد ، ومثل هذه الثنائية الأنثى ضد الذكر ستقود بالضرورة إلى اختزال قوى الطرفين في معركة خاطئة فيما كانت تقتضي الضرورة أن يتحالف الطرفان ضد التخلف الذي يلف الرجل والمرأة على السواء .

تتجلى أزمة لينا فياض في محاولتها العصابية للهرب من صورة المرأة/ الزوجة التي رسمتها أمها لها ، ولذلك فهي تحرص على وضع هذه المسألة في باب ثنائية الصراع دائماً ، ودون انتباه إلى الشرط الاجتماعي التاريخي الذي لا يسمح بقفزات في الفراغ .

تقول لينا لنفسها : لا بأس بالنسبة للزوج « إن رقص وشرب وعربد وضاجع امرأة . بينما أسهر ليلي وحيدة وفي الظلام ،أبحث عن وسيلة أمسح فيها الحرمان عن جبهته . ثم أية علاقة تربطني به لأغار؟ ومتى كانت المرأة تتدخل بأمور الرجل عندنا؟ ليغضب ، فسأبكي . . ولكن من العار أن أبكي . . من العار أن أثور . .من العار أن أدافع عن فكرتي ، وحقي من العار . . عيب . . عيب . .عيب . . لأنني أنثى أجلس في مقهى» .

على هذا النحو تعبر لينا فياض عن انفعالاتها وأزمتها ، غير أنها في المحصلة النهائية لا تفعل أكثر من الدوران في دوامة مهلكة لا تستطيع منها فكاكاً . وبما يضاعف هذه الأزمة أن البطلة ترى الهدف البعيد . . أي النموذج الغربي لتحرر المرأة ولكنها لا تستطيع أن تراكم الأفعال الموصلة إلى هذا الهدف وعبر عملية تطورية لا بديل عنها وسبق أن اجتازتها المرأة الغربية نفسها بعد قرون من الكفاح .

إلا أن هذه الرواية ومثيلاتها تشكل في نهاية المطاف دعوى حارة للالتفات إلى قضية المرأة وحقوقها .

أما على المستوى الفني والإبداعي فإن هذه الروايات تشكل وثيقة نفسية واجتماعية لا غنى عنها لقياس واقع المرأة العربية في مرحلة الخمسينات ، كما تعكس بصورة واضحة تأثيرات الفلسفة الوجودية على الأدب العربي ، سواء لجهة المضامين أم لجهة التقنية والبناء الفني .

ليلى العثمان (*)
وسمية تخرج من البحر

مع تحولات الأمكنة والناس ، وحيث يمكن الإمساك بالزمن ، متلبساً ، بكلتا اليدين ، وهو يعيد صياغة البشر والأشياء ، فإن الروائي المبدع والشاهد يجد بمتناوله

(*) ولدت ليلى العثمان في الكويت عام ١٩٤٥ ، وفيها تلقت علومها ، وبدأت عملها في الصحافة منذ العام ١٩٦٥ ، وهي عضو نشيط في العديد من الهيئات والجمعيات والمنظمات الكويتية والعربية .

بدأت بكتابة الشعر ثم تحولت الى القصة والرواية . أصدرت ديوانها الأول «همسات» عام ١٩٧٢ ، ثم أصدرت على التوالي المجموعات القصصية التالية :

امرأة في إناء ، ١٩٧٦ ، الرحيل ، ١٩٧٩ ، في الليل تأتي العيون ، ١٩٨٠ ، الحب له صور ، ١٩٨٢ ، فتحية تختار موتها ، ١٩٨٥ ، لا يصلح للحب ، ١٩٨٧ ، حالة حب مجنونة ، ١٩٨٩ ، ٥٥ حكاية حب ، ١٩٩٢ ، الحواجز السوداء ١٩٩٤ ، يحدث كل ليلة ، ١٩٩٧ .

(الروايات مرفقة مع الببليوغرافيا)

ترجمت أعمالها الى العديد من اللغات الحية ، وأصدرت عنها الأستاذة البولندية د . بربارة بيكولسكا كتاباً بعنوان : « التراث والمعاصرة في إبداع ليلى العثمان» .

كما أصدر عنها الكاتب السوري عبد اللطيف الأرناؤوط كتاباً بعنوان : «ليلى العثمان : رحلة في أعمالها غير الكاملة» .

إلى جانب هذه الترجمات والكتب فقد حظيت ليلى العثمان باهتمام كبير من قبل الكتاب والنقاد العرب ، فقال عنها الروائي العربي السوري الكبير حنا مينه :

«إنني واثق أن ليلى العثمان تملك تأثيرها الخاص ، وعطرها الخاص ، وعالمها الخاص أيضاً ، وفيها شفافية الأنامل المضيئة التي كتبتها» .

ووصف الدكتور علي الراعي ، الناقد والكاتب المسرحي المصري ، روايات ليلى العثمان بأنها شديدة الاخلاص لواقعها ، واضحة الانحياز لضحايا الظلم الاجتماعي ، قادرة على أن تتخطى مرحلة التصوير والتسجيل الى مرحلة التناول الفني عبر لغة قوية مشرقة ترتفع في غير مكان الى مرتبة الصور الشعرية . . . والسرد فيها سلس والتقنية سهلة ميسرة ، دون أن تفقد الرواية أي بعد ترمي إليه الكاتبة ليلى العثمان .

كنزاً درامياً يغرف منه مادته الروائية ، لأنه هنا يعيد إنتاج بناء المدينة ويرصد تحولات الحركة فيها ، من منظور فني ، فيقدم وثيقة تاريخية لا تضاهى . وربما من هنا بالضبط قال «أنجلز» بأنه من خلال روايات الفرنسي الكبير بلزاك فهم عن تاريخ المجتمع الفرنسي أكثر بكثير من كل ما قدمه علماء االتاريخ والاجتماع .

ولهذا فإن عمان كمدينة حديثة التكون ، تقدم نموذجاً متميزاً لرواية المدن ، وقد تجلى ذلك في روايات أبناء القلعة لزياد قاسم ومخلفات الزوابع الأخيرة لجمال ناجي ، وحتى مدن الملح ، التي قدمها عبد الرحمن منيف عن تشكل مدن النفط ، فإنه كان يغرف من ذاكرته الشخصية عن مدينة عمان أيضاً .

مدن النفط الحديثة في الجزيرة والخليج العربي تقدم نفسها للمبدعين كأمكنة نموذجية لروايات المدن والتحولات . ولكن لم تجر الاستفادة الكاملة من هذه الوقائع إلا على شكل خلفية فنية للمشهد الروائي أو من خلال مقاربات أولية ، وهذا ما فعلته الروائية الكويتية ليلى العثمان في روايتها «وسمية تخرج من البحر» ، والبحريني عبد الله خليفة في رواياته الثلاث : «أغنية الماء والنار» و «الضباب» و «اللآلىء» ورواية البحريني أمين صالح« أغنية ألف صاد الأولى» ثم رواية «تل الصنم» لعلي أبو الريش من الإمارات المتحدة ، ولزميله الإماراتي محمد حسن الحربي في روايته «أحداث حديثة على الشاطىء» . ومن منطلقات مشابهة أيضاً نقرأ هذه التحولات في الرواية السعودية في «ثمن التضحية» ومرت الأيام لحامد الدمنهوري وفي «سقيفة الصفا» لحمره بوقري وفي معظم روايات ابراهيم الناصر ، وخاصة في روايتيه «ثقوب في رداء الليل» و «غيوم الخريف» .

وهذه الخلفية عن زمن البحر والصيد واللآلىء عبّر عنها كذلك الروائي الفلسطيني عبد الله الدنان في روايته (الكويتيه) «يا ليلة دانا» .

في خلفية هذا المشهد الروائي «لو سمية تخرج من البحر» تقيم ليلى العثمان سور صين بين زمنين وعالمين :

*زمن البحر والطفولة والبراءة .

*زمن النفط والتشوهات والفوارق الطبقية المرعبة التي قادت إلى الكارثة .

وفي صلب هذه التشوهات الاجتماعية تقع عملية العزل المجحفة للمرأة لتحول بين «وسمية» وبين عالم الرجال . أو بينها وبين صديق طفولتها «عبد الله» ، ليس بسبب انتمائه لعالم الذكورة فقط ، ولكن لانتمائه أيضاً لعالم الفقراء والمسحوقين .

و«عبد الله» بطل الرواية وراويتها يدرك بعمق أسباب هذه العلاقة المستحيلة بحبيبته وسمية ، يقول لنفسه متأملاً «هي ابنة الحسب والنسب وأنا ابن مريوم الدلالة . هي ابنة تاجر كبير يجول ويصول في بلدان الله ويأتي بالغنائم وأنا ابن رجل لا يذكره أحد . . مات . . وتركني يتيماً .

هي ابنة البيت الكبير ذي الأحواش المتعددة ، وأنا ابن مريوم التي تؤجر غرفة عند أحد البيوت وتنحشر معي في فراش واحد خفيف . هي ابنة أمها ذات الأصل والفصل ، وأنا ابن مريوم التي تحمل (بقشتها) وتدور على البيوت . وكنت أرافقها أحمل (بقشة) ثانية ، أو ربما طاسات الزلابية التي تصنعها وتبيعها» .

من خلال هذه الوضعية ، ولأن امه تساعد في الغسيل والتنظيف لعدد من العائلات تمكن الطفل الصغير عبد الله من التعرف على الكثير من الأمهات والكثير من البنات . ولكنه أحب بيت وسمية وأحب وسمية وكان يقض النهار يلعب معها فيما أمه تساعد أم وسمية في الغسيل» .

ولكن الزمن الذي لا يرحم كان يزحف بشراسة باتجاه زمن النفط وزمن الفواصل الحادة بين الناس ، وهكذا يحرم الطفلان من اللعب معاً ، بل أن عبد الله يمنع من دخول بيت وسمية . فقد انتهى زمن الطفولة وزمن البحر .

ولكن هذه العلاقة الطفولية الرائعة لم يكن مقدر لها أن تتوقف هكذا وتنتهي ، وبالطبع لم يكن مقدر لها أن تتواصل بصورة طبيعية وصحيحة فكان إحياؤها يعني موتها ولكن بصورة مرعبة لا تخطر على بال .

تمرض أم عبد الله فتطلب من ابنها إرسال حاجيات ضرورية لأم وسمية . . تفتح وسمية الباب فيندفع طوفان الحب الطفولي المحروم مرة واحدة . . لم يعد بالإمكان وقف الكارثة . . وقفت وسمية صامتة بذهول تنظر إلى عبد الله الذي أصبح فتى كبيراً ، وكانت هي أيضاً قد أصبحت ناضجة سألها :

- بماذا تفكرين؟

أجابت وكأنها تحلم :

- «بالبحر» .

كانا كثيراً ما تحدثا عن البحر ورائحة البحر ، وبنيا بيوتاً من رمال لمستقبلهما معاً .

اقترح عليها :

- لماذا لا تذهبين؟

- ممنوع . أنت تعرف أبوي مسافر وفهد . . »
كان أخوها فهد قد كسر ساق عبد الله حين رآه يلعب مع وسمية .
يسألها :
- «- أنت أما . . زلت تحبين رائحة البحر؟؟
وأغضت!كأنني سألتها : أما زلت تحبين رائحتي؟
قالت :
- أحبها ، أشمها في الصدف والقواقع . لقد لونته وخبأته»

يطلب منها الالتقاء به على شاطىء البحر القريب ، تخاف تحرج ، تحلم ، في مرة ثانية يلح بالطلب تعد ولا تأتي ، في المرة الثالثة تلف عباءتها حولها حتى لا يعرفها أحد وتتسلل إلى الشاطىء للقاء عبد الله .

أضواء تقترب ، حرس الشواطى ينبشون الرمال علهم يعثرون على شاب وفتاة يحاولان الاختباء معاً ، يراهم عبد الله عن بعد ويسمع خطواتهم تقترب منهما . . لم يكن العاشقان الصغيران قد فرحا باللقاء بعد ، وها هي الفضيحة ستجلجل على طول الشاطىء . بسرعة يطلب عبد الله من وسمية الاختباء خلف صخرة صغيرة داخل البحر ، لم تكن كافية لإخفائها . . تخشى أن يراها الحراس تغطس تختفي داخل الماء بكاملها . . يطول الحوار بين عبد الله والحراس ، بعد ذهابهم يتوجه إليها فلا يجدها ، اختفت وسمية ، يتوه عقل عبد الله وهو يفتش ملتاعاً عنها ، فلا يعود إلا بعباءتها فقط .

أمه مريوم تعرف الحكاية ، المأساة فتتواطأ مع أم وسمية على إنقاذ الوضع من الفضيحة قبل عودة الأب والأخ مهند من السفر . فتدّعي المرأتان بأنهما خرجتا مع وسمية ليلاً للتبرد بماء البحر فغرقت وسمية واختفت .

يتحول عبد الله بعد ذلك إلى صياد يرمي كل ليلة شباكه في البحر علها تخرج ذات مرة وسمية . . ويرفض العمل في أي مكان آخر سوى الصيد والبحر . وتمر السنوات ويضطر عبد الله للزواج تحت إلحاح أمه المريضة وحاجتها إلى من يساعدها في عمل البيت .

وتكون المرأة الجديدة المشاكسة ابنة زمن النفط ، وهي تريد من زوجها أن يريحها من رائحة البحر والسمك ويبحث له عن عمل آخر ، تصرخ محتجة على رائحته
- «- اغتسل ! اكشط جلدك .

وتشتم : لعن الله البحر ويوم البحر .
وتسأل مستنكرة :
- « - لم تحب البحر؟
- البحر خير .
- خير البحر راح
- الخير لا يروح
- نحن في زمن النفط
- الخير في القديم
- الحياة تطورت
قتلوا الطفولة . مسحوا بيوتها ، و . . . تنهمر ذكرياتي وهي تقارن بين ذلك الزمن ، وبين هذا .
وسمية تحب البحر . وكنت أنا أحمل لها رائحته ، وزوجتي تكره البحر ولا تحب رائحتي» .
عبد الله ابن البحر وعاشق وسمية لا يستطيع التكيف مع زمن النفط ومع وظيفة الساعي التي عمل فيها بعض الوقت تحت الحاج زوجته فيعود إلى الصيد مجدداً يغني للبحر وللصيادين ولوسمية التي لا بد ستخرج في لحظة ما من بين الأمواج ، فالحياة بدون وسمية مستحيلة . وأخيراً ، وبعيون الشوق والانتظار واللهفة يراها أخيراً وسط الموج الذي يقربها ويبعدها ، واللهفة تجري وراء الموجه تعابثها ، وتستر وسمية ، تخفيها ، تظهرها ، وذراعاها بالشوق تمتدان إليه ، شفتاها تناديان :
- عبد الله
هلع قلبه ، هل يتركها ترحل عنه بعد أن تحقق حلمه البعيد . . انتفض فجأة! اهتز جسده كله .وجد نفسه واقفاً ، مترنحاً يصرخ بأعلى صوته :
- وسمية ، وسمية ، انتظري .
- و . . .
يسقط جسده في الماء» .
في روايتها «وسمية تخرج من البحر ، تسجل ليلى العثمان إدانتها الكاملة لزمن النفط والعزل والتحجيب وتؤكد انحيازها التام للبحر والإنسان .
ولعل ذروة الإدانة تتجلى مع لحظة الرعب التي عاشها العاشقان على الشاطىء

مما اضطر وسمية إلى الغطس حتى الموت خوفاً من الانكشاف والفضيحة ، وكأنها بذلك تكرر صورة الرجال الذين واجهوا الموت اختناقاً في خزان أبو الخيزران خشية انكشاف أمر تسللهم إلى الكويت . كما في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» .

ثم يأتي موت أو انتحار عبد الله رمز البراءة والانسحاق الاجتماعي والعاطفي ليشكل ذروة ثانية في كشف المفارقات المذهلة والمرعبة بين زمن النفط وزمن البحر .

لقد صاغت ليلى العثمان أحداث روايتها بكثافة عاطفية مرهفة ، وبأسلوبية شعرية لا غنى عنها للتعبير عن حالات الوجد والانتظار وفي رسم الافتراقات الضوئية بين أزمنة الرواية وعوالمها المتباينة . . وصولاً إلى خواتمها الفاجعة . .

إن «وسمية . . » هي وثيقة وشهادة ، قدمتها مبدعة مرهفة تحسن قراءة الوقائع بوعي ، والتعبير عنها بفنية مدهشة ، فيكتسب المتلقي معرفة جديدة وحميمة عن عوالم مختلفة عن زمن البحر والنفط في الكويت ودول الخليج العربي .

***

د. نوال السعداوي في روايتها من الأردن:
«عين الحياة».. جدل المرأة الأرض الوطن

لم تعد د . نوال السعداوي مجرد داعية لحرية المرأة في مصر والوطن العربي ، ولكنها أصبحت واحدة من الرموز النسائية على الصعيد العالمي ، حيث تترجم أعمالها الفكرية والإبداعية إلى العديد من اللغات الحية في العالم . وقد أثار كتابها الأخير «الوجه الخفي لحواء» ضجة واسعة في الأوساط العالمية . فوصفتها مجلة «الغارديان ويلكي» (الغارديان الأسبوعية الانكليزية بأن نوال السعداوي هي في طليعة الكتاب المصريين الذين تترجم أعمالهم إلى اللغات الأجنبية ، أما صحيفة سياتل تايمز الأميركية فقالت : إنها أبرز المصريات المتحدثات باسم الحركة النسائية ، ولذلك فإن الحكومة تحاول إسكاتها ، والمتطرفون يفضلون موتها . . كانت جريمة السعداوي التصريح بما في عقلها ، فكان رد فعلها على التهديدات بالقتل التصريح بصوت أعلى وبدون خوف» . في القاهرة وضعت حولها الحراسة لمدة ٢٤ ساعة ، ولكنها حرمت من وظائفها أيضاً مما اضطرها إلى السفر مع زوجها الروائي والطبيب شريف حتاته للتدريس في بعض الجامعات الأجنبية .

في مجال الرواية كما في مجال الدراسات والأبحاث والمواقف فإن نوال السعداوي تتميز بجرأتها المطلقة على كشف ما تعتقد أنه الحقيقة ، إنها كما يقول الناقد العربي عفيف فراج تغزو الواقع بروح العالم الذي يصدم مجتمعه بالحقائق دون خشية أو تردد .

إن قلم السعداوي مسنون حد الاستنفار في مواجهة الإذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة .

وروح الباحثة والعالمة الاجتماعية والواعية التحررية تنعكس فنياً حتى على بنية أعمالها الروائية حيث نجد فيها إلى جانب الإبداع تحليل العالم وموقف الداعية ، وهذا ما سنلاحظه في رواية ، «عين الحياة» . .

رواية نوال سعداوي التي نعرض لها الآن عنوانها «عين الحياة» (قصة من الأردن) . وتتناول فيها تجربة حية عاشتها الطبيبة المتطوعة نوال السعداوي ، حين كانت تعمل في الأغوار ما بين السلط ونهر الأردن وهناك التقت الطبيبة الكاتبة ببطلة القصة لأول مرة ، ثم لم تلبث أن رأتها مراراً في مدينة السلط ، حيث كانت تقيم في

أواخر الستينات كطبيبة متطوعة مع المقاومة . في وصفها لمشهد اللقاء الأول تروي الطبيبة :

«كانت عربة الإسعاف قد حملت الجريح من جوار النهر وانطلقت بنا في الأغوار تشق طريقها نحو السلط ، حين رأينا شبحاً غريباً يجري خلفنا وكأنما انشقت عنه الأرض . اتضح لنا بعد لحظات أن الشبح امرأة تجري وراء العربة . وطلبت من السائق أن يتوقف ، فاندفعت المرأة نحو العربة دون أن تحدثنا أو تلتفت إلينا ونظرت متفرسة في وجه الجريح . . ثم راحت تقلب في يديه وقدميه ، وحين حاولت إن أسألها ، قال لي السائق بصوت حزين : «إنها لا تسمع أحداً ولا ترد على أحد ، بالنهار كثيراً ما نراها تتجول بين الخيام تتلفت حولها . وفي الليل نرى جسمها مرتخياً ممدوداً بحذاء النهر ، وحينما تلمح جريحاً أو غريقاً تهب واقفة وتجري إليه تفتش في ملامحه وفي يديه وفي قدميه كأنما تبحث عن شخص تعرفه» .

ما الذي حدث لهذه المرأة البائسة؟ وما الذي ذهب بعقلها وحولها إلى كتلة صماء لا تسمع ولا تعي شيئاً ، وإنما تحركها الغريزة والعاطفة فقط .

ثم ما هي حكاية هذا المفقود الذي تفتش عليه هذه المرأة بين الجرحى والقتلى ؟

تصبح مهمة الطبيبة الراوية هي البحث عن حكاية هذه المرأة ومعرفة الظروف والأقدار التي أوصلتها إلى هذه الحال .

***

عملية البحث التي قامت بها الراوية لم تتجه أفقياً على السطح لمعرفة تفاصيل حكاية شائقة عن طفلة مستلبة صودر عقلها وأوقف نموها مبكراً ، بتسلط أب قاس ، وأسرة متشددة ، ثم ألقيت بعد ذلك بأحضان رجل كبير ومشوّه صادر وجودها كإنسان ، وحولها كأنثى إلى مجرد متاع ، بلا روح أو عقل . ولكن السعداوي لا تكتفي بذلك بل توغل في المكونات الأولى ، قبل اكتمال الجنين . انها مجرد «عين» هذا هو الاسم المجرد الذي كانت تعامل به ولم يحدث أبداً ان عاملها أحد كإنسان حتى سكنت في بيت قريب امرأة غريبة السلوك اخذت توجه لها التحية . . . التحية لها . . هي بالذات . . . ثم أخذت تتحدث معها ، ومن خلال إجاباتها القصيرة المبتورة والمبهمة ، بدأت المرأة ذات الشعر الأشقر تتعرف على «عين» . ولكن الأهم هو أنه عين نفسها قد بدأت تدريجياً تتعرف على نفسها لتكتشف أن لها اسماً غير «عين» هو «عين الحياة» وأن هناك حياة اوسع خارج خيمة الأب ، وخارج خيمة الزوج ، وهي

لا تعرف هذا العالم ولا تستطيع أن تنعم بشعور الحرمان من عالم تعرفه لأنها أصلاً لا تعرف شيئاً عن هذا العالم ولا تعرف بالتالي حتى أنها محرومة . . . وكانت هذه هي ذروة المأساة . .وعند هذه الذروة بالذات يحدث الانفجار .

***

ولكن كيف وصلت «عين الحياة» قبل ذلك إلى هذه الذروة المأساوية؟

الطبيبة والباحثة والراوية نوال السعداوي تذهب في رحلة طويلة وعميقة إلى المكونات الأولى التي شكلت «عين» وهي لا تزال جنيناً غير مكتمل في رحم أمها . . .

«كانت لا تزال كتلة صغيرة من اللحم ،لم تكن كتلة ميتة أو قطعة ، شحم . بل كانت عدداً من الخلايا الحساسة المرهفة الإحساس ربما هي خلايا عصبية كلها أو بعضها ، تنقسم بسرعة وتتكاثر لتبلغ المئات أو الآلاف أو الملايين أو لعلها ملايين الملايين» ومن خلال هذه الخلايا الهائلة أخذت تحس وترى وقد تشم أيضاً . وكان كل شيء من حولها رطباً ومظلماً يبعث على الطمأنينة والاستمرار في النمو .

ثم آن لهذا التشكل الإنساني المعجز أن يولد وأن يرى النور ، هكذا ولدت عين ، ولكنها ولدت وتحت حاجبها الأيسر ندبه صغيرة كالجرح القديم .

تتابع الراوية بدأب حميم رحلة «عين» مع الحياة وبدايات تشكل وعيها الأولي مع سلسلة طويلة من المعارف المحيطة بها داخل الخيمة . . . ومع هذه السلسلة من المعارف سلسلة من الزواج والنواهي والممنوعات : لا . . . أح . . أع . . كع . . بح . . عيب . كخ . .

الطفلة الصغيرة تتمرد وتقاوم وتبكي ، وتنجح أحياناً بفرض إرادتها على أمها ، فتضطر لحملها أو الاستجابة لبعض طلباتها ، ولكن ذلك يحدث نادراً ، فثمة أخوات خمس في الخيمة ، ولذلك فقد كانت الأم تضربها وتقرصها لتوقف طلباتها ، فسرعان ما تبتلع دموعها وتضع لسانها فوق القرصة فتبرد .

أعنف مقاومات عين وأشد صرخاتها جاءت مع عملية الفطام . كانت تلقي بنفسها بين ذراعي أمها وتدفن رأسها في صدرها لتشم اللبن القديم ، وتحاول أن تلتقط بشفتيها الحلمة السوداء ، وتعود تدسها في فمها من جديد لتمتص الثدي الهزيل ، لكن امها سرعان ما تشدها بعيداً وتجلسها إلى الطبلية بجوار اخواتها .

وهناك حول الطبلية تلتقي لأول مرة مع أفراد أسرتها ، حيث تتشارك مع أخواتها

في صحن واحد وعليها أن تجد ما تأكله بين خمسين اصبعاً تمتد داخل الصحن وتلتقط كل ما فيه .

في الحارة أخذت «عين» تلعب مع الأطفال وتسابقهم في الجري والقفز ، وقد يحاول بعض الأولاد التحرش بالبنات فيتفرقن مذعورات ، وسرعان ما تبلعهن الخيم . أما «عين» فلم تكن تجري ، كانت تملأ يديها بالحجارة وتقذف بها الأولاد إلى أن تمتد يد كبيرة فتشدها إلى داخل الخيمة . .

لقد كبرت عين وعليها أن تبقى داخل الخيمة ولا تلعب مع الأولاد ، فكان على «عين» أن تتعرف على هذا الفارق الذي يميزها كفتاة عن بقية الأولاد ، فترتبط هذه المعرفة بالتالي بالعيب والحرام وبسلسلة لا تنتهي من الأوامر والتعليمات حتى لا تؤذي البنت نفسها أو سمعتها .

لم تكن «عين» تدرك بالضبط ما الذي يدور حولها . كانت أخواتها البنات يختفين من الخيمة واحدة بعد الأخرى . وفي كل مرة تسمع الهمس الغريب من وراء الجدار وصوت أبيها الخشن يتحدث مع بعض الرجال . لم يكن حديثاً بمعنى الحديث وانما هي أسئلة مباشرة سريعة وردود قاطعة بالأرقام ، ومن بعدها تبدأ المساومة البطيئة والهمهمات . . . لكن الصوت ينقطع فجأة ويظهر أبوها على باب الخيمة منادياً على واحدة من البنات . وكان الأخوات الخمس يجلسن في الركن المعتاد متجاورات متلاصقات ، وحين يرن الاسم بينهن ينتفضن ويلتصقن بعضهن بالبعض كالفراخ المذعورة . لكن اليد الطويلة القوية كانت تمتد وتشد واحدة منهن من ذراعها أو ساقها كالفرخة ، يشدها البائع من بين اخواتها ليخرجها من القفص .

وحين اختفت الأخت الخامسة أصبحت عين تنتظر دورها .

***

وهكذا آن لعين أن تنتقل من خيمة الأب إلى خيمة الزوج ، وكان يمكن أن تستمر هكذا إلى الأبد لولا أن التقت بالمرأة ذات الشعر الأصفر الذي يلمع في الشمس وذات العينين الواسعتين بلون الزرع .

بعد أن تعارفا عن بعد وتبادلا الابتسامات فوجئت «عين» بجارتها على باب الخيمة .

- أنا جارتك «نون» هل أدخل؟
- ادخلي

وكانت هذه أول مرة يستأذنها أحد الكبار في الموافقة على شيء . لقد استأذنتها «نون» بالدخول وسمحت لها ، وكان بإمكان نون الدخول دون استئذان . . فهكذا اعتادت «عين» أن يعاملها الآخرون .

إن الحوار الذي دار بين «نون» و«عين» يعكس بوضوح حالة الاستلاب التامة التي تعيشها «عين» . . ذلك أنها تفتقد القدرة حتى على إدارة حديث عادي .

سألتها نون :

« - ما اسمك!

- « عين»

- «عين الحياة»؟

- «عين»

- الأسماء أحياناً تختصر

- تختصر؟

- في اوقات الدلع

- الدلع؟

- فاطمة تصبح «فوفو» ونفيسه «نونو» وعين الحياة «عين» .

- « عين»؟

- ولكنني سأناديك «عين الحياة» .

- «عين الحياة»؟

- أنت تشبهين «عين الحياة» .

- أنا؟

- «عين الحياة» كانت صديقتي الوحيدة .

- الوحيدة؟

- ولكنها ذهبت .

- ذهبت؟

- كنت أحبها أكثر من نفسي .

- نفسك؟

- وكانت تحبني بالمثل

ثم نكتشف من خلال حوار طويل يدور على نفس الشاكله بأن «عين الحياة» لها

نفس شكل ولون وملامح «عين» بل إنها تملك نفس الندبة تحت عينها اليسرى .

من خلال هذا الكم الهائل من المفردات الجديدة التي استخدمتها «نون» في حوارها مع «عين» أحست بأن حروف الكلمات الجديدة تقتحم رأسها كشظايا من الحديد الساخن ، تنطلق واحدة بعد الأخرى ملتهبة ومضيئة . . . وكالطفل الصغير راحت «عين» تردد بينها وبين نفسها مئات المرات «عين الحياة» . . «عين الحياة» .

«عين الحياة» بدأت تمتلك أبجدية جديدة ، وربما حققت ولادة جديدة حين التقت بتوأمها «نون» .

إن «نون» ذات الجمال الباهر والجسد البهي جرى استلابها مبكراً على نحو مختلف . . ذلك أن عالم الرجال المحيط بها أراد من هذا الجسد أن يكون مصدراً لمتعته وخرجت : فاهتز الجسد . حيث عملت «نون» راقصة ، واصطف طابور الرجال أمام بيتها ، ولم تكن تعرف أن هذا السلوك يعني أنها امرأة غير شريفة ، ولو كانت كذلك فكيف يمكن أن يتهافت كل هؤلاء الرجال على امرأة غير شريفة ، فيكون أن تغادر «عين الحياة» بيتها وتسكن مع «نون» وتمارس نفس مهنتها بكل بساطة وهدوء .

إن «عين الحياة» أو وجهها الآخر «نون» في انتقالها من بيت زوجها إلى بيت «نون» إنما تسجل شكل إدانة كاملة لشكل العلاقات اللاإنسانية السائدة في مجتمع يمتلك الرجل فيه كل شيء ، وتخضع فيه المرأة ، لشروط وأوضاع بالغة القسوة .

«عين الحياة» بالطبع ليست نموذجاً أو نمطاً للمرأة في بلادنا ولكن نوال السعداوي تدفع بالحالة إلى منتهاها الأقصى لتصوير حجم الاستلاب والمأساة التي تعيشها المرأة .

إن سلوك «نون» ثم «عين الحياة» ، وحيث الزبون يدفع ثمن جسد المرأة ، هو الصورة الفاضحة لشكل من الزيجات التجارية التي لا تقوم على تفاهم وتكافؤ الزوجين ، وإنما تقوم على قاعدة السوق ، وكأن النساء بالفعل فراخ في قفص .

وإذا كانت «عين الحياة» تهرب من قفص الأب/ الزوج باتجاه «نون» فإنها تتجه نحو كارثة لا تقل بشاعة وقسوة .في بيت «نون» يتعرض جسد «عين الحياة» للانتهاك وقسوة طلاب المتعة فتكاد أن تموت اختناقاً .

ولكن جسد المرأة هو صنو الأرض فكيف يمكن أن يموت هذا الجسد إنه جسد الحياة . . وهي عين الحياة . . . جسدها مكوّر من طين الأرض وعيناها صافيتان من ماء البرك يتوسطهما «نني» أسود لامع من زمرد أو ماس .

عند هذا الحد فإن عين الحياة تكف أن تكون مجرد رمز لقضية المرأة لتصبح رديفاً لمعنى الأرض ، ولأن الأرض تمتد مع أغوار نهر الأردن ومخيماته تجاه فلسطين فإن المكان الروائي لأحداث «عين الحياة» يأخذ دلالة الوطن ، فتصبح البطلة وفق هذا الترميز المركب دلالة لحالة الاستلاب التي يعيشها الوطن .

ولأن «عين الحياة» الأرض الوطن فإنها رغم الموت لا تموت ، ويستطيع جسد الحياة أن يعتاش من تراب الأرض ومائها وطحالبها بل وحتى ديدانها . . فتستمر بالحياة . . » كانت تريد أن تعيش فعاشت . . . كانت شمس الصباح تسقط فوق جسدها المرتخي الممدود بحذاء النهر فيجف ويصلبّ وتنسند فوق الصخور وتنهض ، وحيثما تسير يتبعها النهر من خلفها كشريط الدم .

***

«عين الحياة» التي حملت في بيت «نون» تفقد ابنها في مشهد درامي عنيف فالرجال أنفسهم الذين كانوا يتهافتون عليها في بيت «نون» وكانوا سبباً في حملها هم أنفسهم الذين يطاردونها ، لأنها أنجبت ابناً حراماً فتهرب به بعيداً عن المطاردين فيلاحقونها . تحاول الاختباء فيبكي الصغير مما يهدد بكشف مكانهما . . تضع يدها على فمه حتى لا يسمع المطاردون البكاء ، ولكن صرخات الطفل تكتم إلى الأبد فيتوه عقل «عين الحياة» وتروح تبحث عن ابنها المفقود . . فلعله جريح في سيارة إسعاف أو غريق في نهر الأردن . .

لا بد أن تجده ففيه خلاصها هي الأم . المرأة/ الأرض/ الوطن . في أغوار الأردن ١٩٦٩ تجسد الفتى برمز «الفدائي» .

كان يشبهه بل إنه هو هكذا رأته «متقوساً حول مدفع . . إلى حد أنها تعرفت عليه ، وكانت الأيام والسنون قد انهكتها وأذلتها فلم تفتح فمها بفرحة الخلاص وإنما تركت جسدها المشطور النازف يتساقط عند قدميه» .

في هذا المشهد التراجيدي المليء بالرموز والايحاءات والدلالات تختتم د . نوال السعداوي روايتها/ شهادتها «عين الحياة» .

ولكن الرواية في الحساب النهائي الأكثر تعقيداً وتركيباً ليست مجرد طرح حاد لقضية المرأة ، ولا هي كذلك مجرد رمز مركب لقضية الأرض/ الوطن في أغوار الأردن . ولكنها قضية الإنسان نفسه وهو لا يزال يعاني وسط أكوام من التخلف والاستغلال والاستلاب وانعدام المساواة ليس بين المرأة والرجل فقط وإنما بين

الطبقات والشعوب فتكون دلالة المعنى الأخير هو كيف يمكن للمرء أن يكون حراً إذا أفقد أخيه الانسان حريته .

قد يختلف الكثيرون حول كتابات وروايات نوال السعداوي ، ولكن ثمة إجماع واحترام لهذا القلم المبدع وبدعوته الحارة من أجل مستقبل أجمل للإنسان .

سلوى بكر: وصف البلبل

منذ أوائل الثمانينات بدأ اسم القاصة والروائية المصرية سلوى بكر يتكرس في الحياة الأدبية كواحدة من أبرز الكاتبات العربيات في مصر، وقد أتاحت لها ظروف حياتها وتنقلاتها بين القاهرة وبيروت وقبرص أن تراكم وتعمق تجربته الحياتية ووعيها القومي، وقد انعكس ذلك على إنتاجها الإبداعي بصورة واضحة.

ولم يقتصر حضور سلوى بكر الأدبي على المستوى العربي بل تعداه إلى المستوى العالمي، حيث ترجمت بعض أعمالها القصصية والروائية إلى الانكليزية والألمانية.

***

تنهض رواية «وصف البلبل» بصورة رئيسية على شخصية مركزية واحدة هي هاجر صفوت، أما الشخصيات الأخرى ورغم المساحة التي تحتلها في الرواية فإنها مجرد إضاءات ووسائل إيضاح لتقديم شخصية هاجر ولتبرير أو فهم مواقفها وسلوكياتها. بل إن بناء الرواية نفسه قد وُظّف بدوره لهذه الشخصية.

تتوزع رواية وصف البلبل على ستة فصول سميت بأسماء الأيام العربية القديمة: يوم دكيوم مؤنس، يوم عروبة، يوم شيار، يوم أوّل، يوم أهون. وتم تقسيم كل فصل إلى جزأين. يُروى الأول منه بضمير الغائب(هو) بينما يُروى الثاني بضميرر المتكلم (أنا)، وأنا هنا هي هاجر بطلة الرواية.

إن أسماء فصول الرواية كأسماء أبطالها توحي بدلالات تاريخية تراثية واضحة: هاجر، يوسف، صالح، ابراهيم، ولعل الاسم الوحيد الشاذ أو العصري هو اسم نيللي زوجة د. ابراهيم. وبالطبع فإن سلوى بكر تحرص على حضور هذه الأجواء التراثية، فنجد هاجر وهي تعاني من التردد بين البقاء مع يوسف أو العودة إلى مصر مع ابنها صالح تقول لنفسها: «الآن فقط بعد خوض هذه التجربة، ومعايشة هذه المشاعر الجارفة عرفت كم كانت زليخة معذورة، مسكينة زليخة، مظلومة، لأن أحداً لم يقدّر مدى معاناتها، أو يدرك حقيقة عذاباتها».

أكثر من ذلك فإن الرواية تذهب بعيداً في ميثيلوجيا التاريخ وعلم الجينات حين يؤكد يوسف لهاجر بأن لجسديهما ذاكرة كامنة استيقظت فجأة عندما التقيا وبأنه منذ آلاف السنين تكونت «جينات» رجل له صفات جيناته، وذاكرة لجينات هاجر، ولهذا فقد عشق كل منهما الآخر. حين التقيا بعد كل تلك السنين.

ينفتح المشهد الروائي على حركة انتقال من القاهرة ، المكان المألوف لهاجر وابنها الدكتور صالح ، باتجاه إحدى الدول العربية في شمال افريقيا ، حيث يشارك الدكتور صالح في مؤتمر طبي ، وترافقه أمه هاجر للراحة والاستجمام ، فهي تعمل مديرة علاقات عامة في شركة المعادن الثمينة . وفي نفس المؤتمر يجتمع الدكتور ابراهيم وزوجته نيللي ، ونعرف أن هناك ترتيباً لزواج د . صالح من ابنة د . ابراهيم الذي يمتلك أحدى المستشفيات في القاهرة .

تعاني هاجر من عقدة الرجال فقد اكتشفت في أوراق زوجها ، بعد وفاته ، أنه كان مصاباً بمرض خطير ، وبأنه كان على علم بموعد موته كذلك ، أما زواجه منها فلكي تنجب له وريثاً ، فانتابها لذلك شعور حاد بأنها قد سرقت ، خطفت ، ابتزت ، استغفلت ، بيعت بأبخس الأثمان ، لقد زفت إلى رجل ميت ، جثة ترتدي الأكفان . وبأنها مجرد أرض جرى حرثها ووطؤها وبذرها من أجل الإنجاب ، وبأنها كائن مدنس جرى اغتصابه جسداً وروحاً .

إن حركة الانتقال من عالم الثوابت والمسلمات الذي تعيش فيه هاجر في القاهرة ، حيث البيت والعمل وسلسلة الكوابح الاجتماعية ، إلى فندق في عاصمة عربية أخرى أتاح موضوعياً لبطلة الرواية الانفتاح على احتمالات وآفاق جديدة ، كان يصعب ولوجُها لو بقيت في القاهرة .

هاجر/ زليخة يوسف

ولهذا فإننا نجد هاجر التي تكره الرجال وترفض الزواج تصطدم بتجربة جديدة مع شاب صغير بعمر ابنها ، وهو يوسف ، نادل مطعم الفندق .

للوهلة الأولى كان يبدو أن تلاقي الاثنين مستحيلاً سواء بفعل فارق السن أو المركز الاجتماعي أو بسبب عقد هاجر المستحكمة من الرجال .

غير أن هاجر وجدت نفسها منجذبة إلى يوسف بقوة لا تقاوم ، ثم أخذت العقبات تتساقط الواحدة إثر الأخرى ، فيوسف النادل أو القرسون هو خريج الجامعة قسم فلسفة ، كما أنه يمتلك أراضي زراعية واسعة ، أي أن الفارق العلمي والاجتماعي قد سقط ، أضف إلى ذلك أن ابنها صالح على وشك الزواج والسكن مع زوجته مما يعني أنها ستبقى بقية عمرها وحيدة ، وكان ذلك عاملاً إضافياً في تجاوبها مع يوسف ، خاصة وأنه قد عرض عليها الزواج متجاوزاً عامل السن وموفراً

الغطاء الشرعي للعلاقة ، أمّا عقدة علاقتها بالرجال فقد حسمت بانجذابها الشديد إلى يوسف ، ورغبتها العارمة بالتواصل معه ، وهذا ما عبّرت عنه من خلال تقديم الأعذار لزليخة زوجة الفرعون حين راودت يوسف عن نفسه .

لقد جرى ترتيب الأمور بصورة قدرية تقريباً ، لكي تمزق هاجر الشرنقة التي حبست نفسها بداخلها طويلاً .

وكانت هذه الرغبة الدفينة بالانعتاق هي المدخل الذي عبر منه يوسف ، ليساعدها على تجاوز عقدها وتحفّظاتها ورفضها ، كان يقول لها :

- لا تضيّعي الوقت ، لا تفسدي اللحظة بما لا يفيد ، الآن عليك أن تفعلي شيئاً واحداً ، أن تخرجي من الشرنقة وتطيري . .

وتحاول هاجر الهرب إلى عالمها القديم المستقر بعيداً عن لحظة الضعف الذي وجدت نفسها فيها وهي تبكي على صدر يوسف :

- اسمع يا يوسف . . . جئت لأقول لك لا تفهمني بصورة مغلوطة . . ولا داعي لمزيد من المشاكل . . . لقد تصرفت دون شعور مني يوم بكيت ، وربما أدى ذلك لأن تظن بي الظنون وتفهمني بشكل غير صحيح .

فيرد يوسف بانزعاج :

- أرجوك اخرجي من الشرنقة ، لا تهدري الوقت ، أنا أقول لكِ ، انتظرتك منذ آلاف السنين ، هل تفهمين ذلك؟

- يوسف ! . . . انا أرملة منذ كان عمري ثمانية عشر عاماً ، وأم منذ السادسة عشرة ، وموظفة منذ ما يزيد على عشرين عاماً . . .

وحين يعرض عليها الزواج والبقاء معه تقول :

- هل تستطيع أن تتصور بأني ببساطة سأتخلى عن صالح وأتركه لأعيش معك ، صالح ليس لديه أحد في الحياة غيري . . . وأنا أمه ومستحيل أن أتركه ، مهما كنت أحبك . لا يمكن أن أكون أنانية لا تهمني إلا رغباتي وسعادتي .

غير أن هاجر ورغم كل التحفظات التي أعلنتها تجد نفسها مشدودة بخيوط لا تقاوم لكي تبقى مع يوسف .

***

على الحافة الفاصلة بين الرفض والقبول يأتي يوم السفر والعودة إلى مصر ، وبات على هاجر أن تحسم الأمر ، يطلب صالح من أمه أن تسرع بترتيب الحقائب فالسيارة التي ستقلهم إلى المطار ستأتي بعد قليل .

فتقول هاجر لنفسها :

«أتمنى حدوث معجزة كيلا أسافر ، أن تنشق الأرض وتبتلع الجميع وأظل وحدي مع يوسف . . لو يباغتني جنون مفاجىء فأعلن للجميع أنني لن أغادر معهم ، وسأبقى هنا لأتزوج يوسف . . أن أضع عيني في عيني صالح دون أن «يرّف لي رمش» ، وأقول له : أنت كبرت يا حبيبي ، ولن تحتاجني بعد الآن ، فاتركني لأعيش وأرتبط بيوسف» .

طبعاً لن تفعلي ذلك يا هاجر لأنك جبانة ، حمارة خليّك إذن طوال عمرك في الشرنقة ، خلّيك مدفونة بالحياة ، ضعيفة عاجزة عن أحداث ثقب صغير في شرنقة الحرير ، والطيران بعيداً عن الأوهام ، بعيداً في العالم الأرحب .

هذا المونولوج الطويل الذي يدور داخل هاجر يكثّف بحرارة عالية إبعاد الأزمة التي تعيشها بطلة الرواية ، وبصفتها الشخصية فقط ، وإنما باعتبارها رمزاً أو نموذجاً لتاريخ كامل من النساء المحرومات والمقيدات والمؤودات .

إن سلوى بكر تحاول في روايتها «وصف البلبل» أن تعيد المعادلة الإنسانية حول علاقة المرأة بالرجل إلى أبسط عناصرها الأولية ، وحيث تؤكد على حق الجسد بأن يتكامل مع جسد الآخر بمعزل عن كوابح المجتمع وموانعه ، وبمعزل عن أي فروقات أو تفاوتات يمكن أن تحول دون لقاء اثنين شعرا بالانجذاب نحو بعضهما البعضا ، كالعمر أو العرق أو اللون أو المنزلة الاجتماعية أو المستوى العلمي أو المادي . . . الخ . .

سلوى بكر تريد من الكائن الإنساني أن يكون كالبلبل يصطفي وليفه دون أي عقد أو قيود .

وانحيازاً من الكاتبة لهذا الحق بالاختيار تجدها تفاجئنا بل وربما تفاجىء هاجر نفسها بإعلان تمردها وحسم ترددها :

«وجدتني انهض كالمجنونة فجأة مغادرة المكان جريت أصعد سلالم . . وجدت صالحاً في الغرفة قلت له بسرعة :

– صالح . . لن أسافر معك

- نظر إليّ جازعاً وقال :
- مالك يا ماما شكلك متغير! هل حصل لك شيء؟
- صالح . . أنا قررت أن أتزوج
- ظن أنني جننت فقال :
- ماما . . هذا كلام غريب جداً منك ، متى قررت ذلك؟
- ستتزوجين بمن؟
- صالح . . لا تناقشني الآن . . أرجوك سأكتب لك خطاباً مفصلاً عن كل شيء .
- امتقع وجهه وأخذ يرتعش :
- ستتزوجين بمن يا ماما ، قولي من فضلك .
- يوسف يا صالح
- يوسف من يوسف؟
- الذي تصورت معه اليوم يا صالح .
- الجرسون . . ؟! مستحيل . . أنت جننت يا ماما؟! عقلك طار؟! مستحيل . .
- صالح لا مناقشة الآن . . الوقت يمر بسرعة ، خلّنا في العملي ، اخبر نيللي وزوجها بأنني سأتأخر عند بعض الأقارب هنا ، ولا تخبرهما بشيء .
- مستحيل يا ماما . . أنت لا تتكلمين بجد . . طظ في نيللي ، طظ في الدكتور ابراهيم ، أنا لا يهمني ما سأقوله لهم ، المهم أنت .
- أنا أحب يوسف يا صالح ، سأرتبط به ، سأتزوجه ، سأبقى معه ، ولن أناقش ذلك الآن .
- ثم أخرجت هاجر قلماً وكتبت عليه عنوان يوسف وأعطته لصالح قائلة :
- هذا عنوان يوسف راسلني عليه .

ثم اتجهت إلى الهاتف لتطلب سيارة أجرة لتغادر الفندق باتجاه بيت يوسف . . اقترب صالح منها محاولاً منعها ، ولكنها نظرت إليه بحدة فتوقف ، وجلس على السرير منهاراً يبكي ، أدارت القرص وطلبت السيارة ثم جلست إلى جوار صالح احتضنته وبكت وهي تشعر أنها في حالة غريبة وجديدة .

***

اقتراف التحليق

هكذا تحسم هاجر ترددها وتقرر (اقتراف) الانعتاق من تاريخ أسرها وعبوديتها، وأن تحلق مثل البلبل بحرية، فقد آن لها أخيراً أن تخرج من الشرنقة وتطير.

إن سلوى بكر في روايتها «وصف البلبل» تقدم مرافعة طويلة وحارة عن حق المرأة في الحياة.. الحياة بكامل معناها وزخمها وتنوعها، وبأنها لا يجوز أن تبقى بعد الآن رهينة للقيود ولعصور من الظلمات والانحطاط والاستلاب، وبأن تظل مجرد آنية للمتعة والإنجاب.

وخلال مرافعتها هذه تغرف سلوى بكر من تاريخ الميثولوجيا وحكايات التاريخ، كما تدعم مواقفها بمنجزات العلم عن تاريخ الجينات وانجذابها نحو بعضها البعض. والأهم من ذلك كله فإن قصة حياة هاجر نفسها التي اطلعنا على مأساة زواجها وموت زوجها ثم كيف وهبت كل حياتها للعمل من أجل تربية ابنها، وكأنها مجرد كائن وظيفته فقط في هذه الدنيا أن يساعد الآخرين ويستجيب لرغباتهم ومشاريعهم وأن يعمل من أجل متعتهم وسعادتهم، ودون أن يكون لهذا الكائن/ المرأة الحق بأن تعيش لنفسها وتعمل على إسعاد ذاتها كواحد من أبسط الحقوق التي تمارسها الكائنات الحية عدا المرأة.

وسلوى بكر وهي تقدم مرافعتها وتطرح مسوغاتها لا تندفع بعيداً عما يسمّى بالأخلاق السائدة وبقوانين المجتمع المتعارف عليها، ولو هي فعلت ذلك، وذهبت إلى تبرير علاقة هاجر بيوسف خارج إطار المؤسسة الزوجية والتكافؤ الاجتماعي لأثارت حول نفسها ضجة واسعة ستجعلها بالتأكيد تخسر القضية المركزية التي تؤرقها أساساً، وهي الدفاع عن حق المرأة بممارسة حياتها وحريتها حتى في إطار الأعراف السائدة..

ذلك أن قصة حياة هاجر والكثيرات مثلها تبرهن على أن وضع المرأة لا يزال دون الحد الأدنى للواقع نفسه، وأن المرأة نفسها تُبرْمج لقبول ذلك، بل والنزول إلى ما هو أدنى منه، كما فعلت هاجر مثلاً التي ترهبنت حتى سن الرابعة والأربعين لكي تربي ابنها، أو كما كانت تفعل الزوجة الهندية حين كانت تقبل بأن تحرق بعد وفاة زوجها باعتبارها من ممتلكاته.

رواية «وصف البلبل» صرخة حارة للدفاع عن المرأة وإنصافها بالحصول على حريتها، لا بفعل قيود الرجل فحسب، بل بفعل القيود الإضافية التي تضعها هي

نفسها ، ويصعب عليها بالتالي الخروج من شرنقتها لكي تطير بحرية في هذا الكون الرحيب .

في «وصف البلبل» حاولت سلوى بكر أن تقترف التحليق بالخروج على السائد ، ولكن ليس بالخروج على المشروع ، فهذا (التابو) ، وخاصة بالنسبة للكتابة النسوية دونه خرق القتاد ، بل لعله يسيء للقضية المطروحة أساساً وهي حق المرأة بممارسة حياتها الطبيعية والمشروعة لا أن تحرق بعد وفاة زوجها أو تتيبس من أجل أولادها . .

ولأن كسر (تابو) المحرمات ليس بمتناول المرأة فإن المسكوت عنه روائياً يقرأ خارج النص ، ربما على شكل شهادة :

«إن الكتابة تحتاج إلى الحرية ، والحرية تحتاج إلى الأمان ، والأمان لا يكون إلا بتكريس العدل . . . دونما أي تمييز . . . بديهيات أولى ، لا بد أن نتذكرها في زمن حالك الليل الذي نحياه هذا ، والذي يجدد السؤال : هل برحنا البارحة» .

آمال مختار : نخب الحياة

قبل أن تدخل عالم نصها الروائي «نخب الحياة» تضع آمال المختار بين يديك مفتاحين صغيرين يأخذان شكل إهداء ومفتتح :

(١) إلى امرأة أخرى فيّ ، تلك التي تلمع أحياناً ،
فأحبها وأخافها
آمال

. . . كنت بلا فكرة ، بلا سأم .
أركض وراء متعة .
هاربة ، هاربه . .

صار الشوق أكبر

إن تأمل هاتين الاشارتين جد ضروري للإقتراب من الهاجس المركزي الذي تتمحور الرواية حوله ، ثم إلى ما تفضي إليه تجربة البحث عن الحرية المطلقة أو المتعة الكاملة .

ولعل من المفيد قبل أن نستخدم مفاتيح آمال مختار أن نلمّ بأطراف حكايتها ، وهي على كل حال لا تحتاج إلى أكثر من أسطر قليلة :

«سوسن بنت عبد الله» فتاة تونسية في الثلاثين من عمرها . . تعمل في المركز الثقافي الفرنسي ، في العاصمة تونس ، وترتبط بعلاقة عاطفية وجسدية كاملة مع الأستاذ إبراهيم .

الفتاة اقتحامية جريئة تبحث عن حريتها الكاملة ، وتريد أن تختبر الحدود القصوى للمتع الجسدية . . ولذلك فإنها تسافر إلى بون في المانيا ، حيث لا تعرف لغة أحد هناك ، لكي تقيم طقوس الحرية المفقودة للفتاة العربية . غير أنها وهي تفعل ذلك تظل مسكونة بمكوناتها الأولى ، خاصة بمشاعرها تجاه إبراهيم فيحول ذلك دون ممارسة تجارب المتع الدارجة لدى نساء مجتمع الغرب المتحررات : السحاق والمخدرات ومجامعة أول عابر سبيل أو التحول إلى كائن هبّي ملقى على أرصفة الشوارع وفي ممرات المترو .

ونعلم كذلك أن سوسن لا تملك مالاً تسدد به ثمن ساندويش أو أجرة المبيت في الفندق الرخيص الذي تقيم فيه ، فهي لا تملك سوى إصرارها على اختبار التجربة .

في بون تتعرف سوسن على نادل مغربي ترتبط معه بعلاقة عابرة . . يؤمن لها عملاً عابراً في المقهى حيث يعمل ، ثم تقرر أن تقيم حفل متعة لنزلاء الفندق فتجمعهم في البار حيث تغني وتشرب وترقص عارية وشبه عارية ، ولا تدري بعدها كيف ومع من قضت ليلتها إلا أنها تجد مبلغاً من المال يكفي لتسديد فواتير الفندق وثمن تذكرة الطائرة إلى تونس .

***

هذا السرد المكثف هو حكاية سوسن التي تهرب من هنا لتمارس حريتها «هناك» ، أو هي تهرب من أناها الاجتماعية الواعية لكي تطلق حرية أناها الداخلية المكبوتة والمقموعة بشروط ال «هنا» فتبيح إلى المرأة الأخرى فيها . . التي تحبها «وتخافها فرصة أن تمارس رغباتها فتركض وراء متعها ولكنها لا تستطيع كسر قيود الكائن الموجود فيها فيصير «الشوق أكبر» فهذه هي متع الجسد كاملة أمامها «هناك» ، فلماذا لا تغرف ما تشاء من المتع المباحةوالحرة؟

ذلك لأنها ببساطة حملت «الهنا إلى هناك» ، فظلت على حافة النهر ظمأى رغم بعض من رذاذ ، وذلك الألق الجسدي الذي عاشته ليلة التهتك الكاملة في بون ظل مجهولاً بالنسبة لها . . . وظلت صورته غائبة خلف الدخان وفي ضوء البار الشحيح ،

ولذلك فحين يلحق بها إلى تونس ويرسل لها بطاقة جسده «إذا كانت ترغب بإعادة تلك الليلة» في بون ، فإنها تكتب له على ذات البطاقة «لا أريد ان أقول لك أحبك» . . هذا رغم أنها لا تعرف الرجل . . بل إنها لا تعرف صورة وجهه . . إنه مجرد اداة وصول للحظة الحرية الجسدية . . ولكنها الحرية التي تمارسها وهي شبه غائبة عن الوعي ، ومع كائن إنساني لا تعرف من هو . . إنه التوق الناقص للوصول إلى ذروة اللذة المستحيلة .

في التفسير الأولي والمتسرع لنص آمال مختار فإن سوسن لم تكن أصلاً بحاجة إلى رحلة بون لكي تمارس حرية جسدها بالمعنى الجنسي . . ذلك أننا نعلم من تداعياتها في بون أنها تمارس هذا الفعل بدون عقد هنا في تونس ، بل إنها هي من يبادر إلى ذلك ، وتفرض على إبراهيم الاستجابة لرغباتها ونزواتها على رمل الشاطىء أو على أرضية الغرفة فيما السرير يتفرج مندهشاً . فلماذا تسافر إلى «هناك» . .

ربما كانت «الأنا» الداخلية لدى سوسن تريد أن تطلق صرخات جسدها بكل اللغات التي تريدها ، فيحول ال «هنا» دون ذلك ، فتتوهم أنها تستطيع فعله هناك» ، في بون . . ولكن جسدها اشمأز من السحاقيين نيكول وسوزي ، كما رفض الاقتراب من جسد الشاب الفرنسي الذي قرع باب غرفتها بعد منتصف الليل ليدعوها إلى غرفته (كأي عاهرة) فتلحق به دون تردد ولكنها لا ترغب بممارسة الجنس معه .

ماذا تريد سوسن بنت عبد الله ، وهذه هي المتع واللذات التي تاقت إليها ملقاة بين يديها . . فلا تقترب منها إلا في حالة شبه الغيبوبة ، وبما ينسجم مع ذلك فعلاً بأن تكون لذلك «الألق» الذي تعلقت به دون أن ترى وجهه .

في المقابل فإن لحظة التواصل الإنسانية الحميمة التي عاشتها في بون حدثت مع صديقها النادل المغربي عبد اللطيف الذي كان برفقتها في سهرة السحاق الألمانية فبعد أن هربت سوسن بجسدها وروحها مع عبد اللطيف من غرفة الألمانيين جلسا على عتبة عريضة على باب الفندق حيث وضع عبد اللطيف رأسه على ركبتها وراح يبكي وهو يروي حكايته باللهجة المغربية ، كان يقول لها : «رائحتك عربية . رائحتك أكدت لي أني لن أنسى ، ولن أنسى من أنا . آثرت فيّ الشوق إلى طنجة وأمي وفوزية» .

لماذا سافرت سوسن إلى بون اذن؟

لعلها توهمت أن ممارسة المتع الجسدية والجنسية الكاملة تساوي التحقق الكامل

لحريتها كفتاة شرقية الكثيرات من النساء العربيات يربطن بوعي أو بلا وعي بين مفهوم الحرية بمعناه الانساني ومفهوم الحرية بمعناه الجنسي . . ومثل هذا الخلط يوقع بإشكاليات جدية على المستوى الفلسفي والمفاهيمي بالنسبة لتصورات المرأة عن معنى الحرية .

ان مركز الخلل هنا يكمن في تقديرنا بأن هذه المرأة العربية الباحثة عن حريتها لم يكتمل وعيها ونضجها بعد ، وهو على كل حال لن يكتمل إلا عبر أتون التجارب القاسية والمريرة . . مثل هذه المرأة تريد أن تتمرد على عالم القيود الذي فرضه مجتمع الرجل ، فلا تجد ما تعبر به عن تمردها سوى جسدها لتمارس حريتها من خلاله . . وهذا مشروع إنساني ومنطقي ؛ لأن عالم الذكورة يفرض أقسى قيوده ومحرماته على جسد المرأة أولاً ، بل وعلى صوتها نفسه باعتباره عورة . . فيعمل على تحجيب الجسد وتكميم الصوت وخنق حتى الأفكار والأحلام وادخالها في قائمة العيب والممنوعات .

سوسن بنت عبد الله تريد إذن أن تطلق جسدها ، ليخوض هو بنفسه تجاربه ، ويقرر بنفسه ما يريد وما يرفض . . وهي حين تفعل ذلك ، في بون ، فإنها تجنب نفسها ، وبدون وصاية من الذكر ، الكثير من الممارسات الجسدية التي تبدو جذابة في ظل التحريم .

وبهذا المعنى يمكن القول إن (عفة) المرأة تتحقق فعلاً حين تنأى المرأة نفسها عما يشينها وليس حين توضع في قمقم مغلق بعيداً عن تجارب الحياة والاختيارات الحرة للإنسان .

إن الحرية كما تقول سوسن ، بحكم تجربتها ، ليست أقصى العبث . فهل كانت بالأساس تلهث وراء أقصى العبث باعتباره تعبيراً عن الحرية ، ولكنه ليس الحرية نفسها .

ماذا عن حق الإنسان في التجرة إذن؟

تصرخ سوسن :

«أنا لست ضد التجريب . أريد ان أعرف وأجرب وبعدها أختار وأقرر» .

ورحلة بون كانت تجربة ارتدت بعدها إلى تونس . . . إلى الأستاذ ابراهيم بكراريس تلاميذه ونظارته السميكة وخطوته المنحنية . وحين اختارت سوسن ذلك فقد فعلته بعد أن اجتازت بحرية تجربتها الخاصة ، ولم تفعل ذلك عن طريق رفع

رايات التسليم البيضاء ، وهي تؤمن كذلك أن صديقتها شيراز قد عادت إلى نور الدين ليس لأنها عقلت وعرفت مصلحتها كما تقول أم سوسن بل «عادت لأنها تأكدت أنها تحب نور الدين فقط» . . وسوسن تعود لأنها تحب ابراهيم فقط . . «تحبه حتى ولو كانت لا تشتهيه» . . تقول له فرحة باكتشاف ما راحت تبحث عنه :

«لم أكن واهمة ولا مجنونة . تأكدت الآن من بقاء الحيوان ساكناً في الإنسان رغم قناعات الثقافة والحضارة . إبراهيم صدقني . الحيوان ما يزال بريئاً وجميلاً وطبيعياً ومفترساً . . . » .

***

تكمن متعة النص الإبداعي في «نخب الحياة» بأن الرواية تقوم على أحداث بسيطة تقع في بون خلال أيام ، ولكن الذكريات والتداعيات تنثال من خلالها لتكشف ما يختزنه وجدان البطلة من مواقف وأحاسيس وقراءات مقاربة للمشاهد والوقائع فكل موقف يفضي إلى ما يشبهه أو يذكّر به كنقيض له ، مما يسهم في إضاءة العديد من الأحساسيس والالتباسات . والكاتبة تصوغ ذلك كله عبر نص إبداعي أدبي فيه الكثير من الشعر برهافته وموسيقاه وانزياحاته اللغوية المدهشة .

حين تحدث سوسن إبراهيم عن رغباتها بأن تجوب الأرض بصحاريها وأدغالها وبحارها وجبالها . . . يسألها :

« - وبعد أيتها الرحالة؟!

- بعد متعة الطريق ، نعود إلى بيتنا . وفي ليلة تاريخية نشعل حطب العشق ، ونلتقي في الوصول . . في تلك الليلة ننجز المتعة كأمتع ما يكون . ونقرر أن تكون ليلة ميلاد طفلنا . . وعلى نخب قدومه نشرب» .

في بون تخرج سوسن لتستحم بماء المطر . . بماء السماء المقدس . . «عندما أهدأ من سكرة المطر وتتلاشى رقصته واعود إلى خشوع الشتاء الحميم ، يربت الهدوء على عرائي هامساً : «هنيئاً حمامك» . . . »الماء يتناثر مع حركة جسدي العاري تمنيت لو أرى نفسي في المرآة . .

لماذ أبحث عن مرآة والمرايا مزدحمة أمامي؟

وقفت أمام أحدهم ونظرت في عمق عينيه فرأيتني . ابتسمت بطفولة ، ثم بحثت عن ركن قصي» .

***

في رواية «نخب الحياة» تأخذك متعة النص وتهاويم اللغة والمشاعر بعيداً عن المحاكمة العيانية الملموسة للوقائع الباردة ، لتدخلك في حارة التجربة وعمق المعاناة لما هو أعمق بكثير من سطح الأحداث العابرة والسلوكيات الملتبسة التي تجعل البطلة تبدو احياناً في موقع الإدانة والاتهام ، باعتبارها مجرد مشروع «عاهرة »أو فتاة متهتكة ، في أحد بارات بون ، تستجدي زبوناً أن يشتري لها كأساً من البيرة ، أو هي تطلب كأساً من الويسكي وهي لا تملك ثمن رغيف خبز .

إن مثل هذا الانطباع الذي قد يخرج به قارىء محافظ أو متلقٍ متسرع لا ينفيه أو يلغيه سوى هذا الغوص الحميم في أسئلة الحياة والبحث المضني عن معنى الوجود ومغزى الحرية وآفاق المتعة وتعدد مستوياتها . ومما يضاعف من جدارة هذه الأسئلة وحساسيتها أن السائلة فتاة عربية تونسية ، تجرأت أن تمد لسانها/ جسدها في وجه (تابو) المحرمات لتعلن بكل لغات جسدها ما أعلنته في حفلها الصاخب في بون الذي دعت إليه نزلاء من مختلف الأجناس :

«أيها الأصدقاء الغرباء . . لقد جمعتنا الصدفة في هذا الفندق ، لتلتقي عيوننا ، ولتظل وجوهنا في الذاكرة . . . ولندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد .

إذن لنحاول منذ الآن ، آن نتصرف بوعينا لا بوعي الصدفة . . . . . ولنشرب نخب الحياة» . . .

آمال المختار تريد أن تقول بأنه إذا كان ميلادنا صدفة ، فإن علينا أن نتأمل وجودنا وحياتنا بوعي عميق لكي نتمتع بلذات الطريق وذروة المرتقى ، وإلا فإن حياتنا كلها ستكون بدورها مجرد صدفة عابرة . . فلنشرب إذن بوعي «نخب الحياة» .

أحلام مستغانمي
ذاكرة الجسد

مع صدور روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» انتزعت أحلام مستغانمي مكانة مرموقة على خريطة الإبداع الروائي العربي ، وسجلت اسمها بجدارة إلى جانب كتّاب الجزائر الكبار : الطاهر وطار ورشيد بوجدره وواسيني الأعرج وعبد الملك مرتاض ، وقبل هؤلاء تتابع المسيرة العظيمة لرواد الرواية الجزائرية : كاتب ياسين ومالك حداد ومحمد ديب ومولود فرعون وعبد الحميد بن هدوقة .

الروائيات الجزائريات لم يسجلن حضوراً إبداعياً ملموساً قبل صدور «ذاكرة الجسد» رغم أن ببليوغرافيا الرواية الجزائرية تمدنا بمجموعة من أسماء الكاتبات : آسيا جبار التي بدأت النشر منذ العام ١٩٥٧ ولها خمس روايات ، زهور ونوسي ولها رواية أشبه بالمذكرات بعنوان «من يوميات مدرسة حرة» ثم فدوى المنصب في روايتها «المرحلة المرة» و«يمينة مشاكرة» في «المغامرة المتفجرة» . وهناك بالطبع الجزائريات اللواتي يكتبن بالفرنسية .

في الرواية النسوية عموماً تحرص الكاتبات على أن تلعب البطلة نفسها دور الراوي باستخدام ضمير المتكلم «أنا» ، وهي إذا لم تفعل ذلك أحالت الأمر إلى الراوي الغائب أو الراوي العليم . غير أن أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد تجعل بطل روايتها «خالد» هو الراوي المتكلم ، وبهذا تضع الكاتبة مسافة نفسية بين المتلقي وبين الإحساس بأن ما يقرأه هو مذكرات شخصية للكاتبة نفسها ، وهذا أمر شديد الشيوع في التعامل مع الرواية النسوية : كوليت خوري ، ليلى بعلبكي ، سحر خليفة .

غير أن أحلام التي تهرب من الباب لكي تصرف الأنظار عنها تعود من النافذة بطريقة أخرى . . ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها «حياة» هو ليس كذلك في الواقع ، لأن اسم حياة هو مجرد شيفرة تربطه بميلاد البطلة قبل سنين طويلة تعود لعام ١٩٥٧ ، ففي ذلك الزمن بترت ذراع خالد في السجون وفي معارك التحرير فانتقل إلى تونس للعلاج ، وكان يحمل معه رسالة من قائده المناضل «سي الطاهر» إلى أسرته المقيمة في تونس ، وفي الرسالة كتب الأب رغبته بأن يكون اسم ابنته الوليدة أحلام ، وكانت أسرتها في تونس إذ أطلقت عليها مؤقتاً اسم «حياة» إلى

أن يبت الأب بالأمر اكتشف خالد أن تلك الجسور التي طالما أحبها واستعادها من الذاكرة لن تقوى على الصمود إذا اكتفى برسمها على لوحاته الباريسية ، وأن عليه أن يعود إليها لكي يسندها بجسده وبذراعه الوحيدة . . فهذا هو الأمل الوحيد بإنقاذها . . إنقاذ الجزائر ، ومهما كانت النتائج والتضحيات . .

هذا الاختيار النضالي بأن يترك كل شيء ويلتحق بوطنه هو الدرس الذي تعلمه خالد من صديقه الفلسطيني زياد الذي كان شاعراً وأستاذاً في الجامعة ، ولكنه في لحظة واحدة ترك كل شيء والتحق بصفوف الثورة ليستشهد في بيروت الثورة أبّان الاجتياح الصهيوني للبنان .

إن السيرة الشخصية لخالد تكاد تتماهي كما قلنا مع شخصية أحلام مستغانمي التي انتقلت بدورها من مملكة الشعر إلى مملكة الرواية . . ذلك أن الرواية وحدها يمكن أن تحيط بكل هذه العوالم والتواريخ الطويلة والمركبة ، وهو ما لا يستطيعه الشعر ، كما لم يستطعه الرسم . وبهذا فإن الرواية/ الذاكرة تتحول إلى سلاح لحماية روح الإنسان وترميم جسده ووطنه .

مبارزة روائية

بعد عودته إلى قسنطينه إثر مقتل شقيقة حسان يعثر خالد بالصدفة في أحد الأكشاك التي تبيع الكتب والمجلات الأجنبية ، وكانت صورة «حياة» منشورة في إحدى هذه المجلات مع خبر عن صدور رواية لها بعنوان «منعطف النسيان» ، فيتساءل خالد :

«ها نحن الآن في (٢٥) اكتوبر ١٩٨٨ ، وها أنت أخيراً قد قررت قتلي . أليست الرواية ، كما قلت يوماً هي نوع من القتل ، سأبارزك إذن بنفس سلاحك ، وسأكتب روايتنا معاً ، ولكنني لن أبدأ في يوم عادي ، سأباشر الكتابة في (١) نوفمبر ١٩٨٨ ، أي بذكرى مرور (٣٤) سنة على اندلاع الثورة الجزائرية ، وبعد مرور ثلاث سنوات على وصولي من باريس لدفن أخي حسان الذي قتلته أحداث العنف في العاصمة الجزائرية ، وبدون أي سبب .

كيف يمكن أن تنتهي علاقتي الاستثنائية بحياة إلى مبارزة بالقتل بواسطة الروايات»؟

رواية «ذاكرة الجسد» هي النص الروائي الذي يكتبه خالد للرد على «منعطف

النسيان» ، وتسجل الرواية حكاية اللقاء الثاني الذي تم بين خالد وحياة في باريس ، بعد اللقاء الأول الذي جمعهما في تونس ، وكانت آنذاك طفلة صغيرة .

البطل / الرمز

ولكن إلى جانب متابعته اليومية لقصة غرامه العاصف «بحياة» في باريس إلا أنه يستعيد على الدوام ذكريات بعيدة عن زمن النضال في الجبل والصمود في المعتقلات وعن القائد سي الطاهر وعن كاتب ياسين ثم بعد ذلك عن علاقته بزياد الذي يمثل بالنسبة له الامتداد الحقيقي لروح سي الطاهر ، وكأنه بذلك يقيم علاقة امتداد بين الثورتين الجزائرية والفلسطينية قبل أن تجرفهما الوقائع اللاحقة ، كما سنرى .

***

إثر انتصار الثورة الجزائرية تولى خالد عدة مهام وظيفية كان آخرها مسؤولية النشر في الجزائر ، غير أنه بدل أن يعبر عن وجدانه الثوري والتحرري وجد نفسه يلعب دور الرقيب فيقوم ببتر المقالات والقصائد فتصبح مشوهة مثله وهو المبتور الذراع .

ولكن زياد يرفض حذف أي سطر من ديوانه ، وبأنه سينشره في بيروت بدل الجزائر ، هذا الموقف يمثل بداية صداقة خالد وزياد ، كما يشكل بداية تمرده على المستنقع البيروقراطي الذي وجد نفسه يغرق فيه .

ولكن تمرد خالد يأخذ شكلاً هروبياً باتجاه باريس حيث بدأ يمارس الرسم وحقق شهرة واسعة في هذا المجال ، وخاصة حين يرسم جسور مدينته قسنطينة . وكان خالد قد بدأ الرسم حين كان يعالج في تونس ، حيث اقترح عليه طبيبه اليوغسلافي أن يشغل وقته بإحدى الهوايات كالرسم أو الكتابة . . فكان أن بدأ يرسم ليصبح أحد كبار الفنانين الجزائريين ، وكانت معارضه في باريس تلقى إقبالاً كبيراً . . . وفي أحد هذه المعارض كان لقاؤه الثاني بحياة .

إن نموذج البطل خالد الذي تقدمه الكاتبة يشكل رمزاً للثورة الجزائرية فهو مثلها يمتلك تاريخاً كفاحياً نظيفاً يمتد من سي الطاهر ويتواصل مع خالد وينفتح قومياً مع زياد ، وهو مثلها قدم تضحيات عظيمة وفقد ذراعه ولكنه ظل قادراً على العطاء والعمل ، غير أنه وقد تحولت الثورة إلى دولة ، وبدأ الانتهازيون يعيثون فساداً والقمع يستشري فيها بأشكال مختلفة فإنه بدل أن يواصل دوره الكفاحي كثوري فإنه يصاب

بالإحباط فيهرب بنفسه إلى باريس فيكون العطب بالتالي قد أصابه كما أصاب جسد الثورة كلها بالمعنيّين الجسدي والروحي ، غير أنه لا يلبث في النهاية أن يتماسك ويشد الرحال إلى بلده بعد أن أهدى لوحاته كلها لصديقته الفرنسية كاترين . وكأنه بذلك يقطع الصلة بكل ما يبعده أو يشغله عن دوره . يقول خالد وهو يحسم خياره الثوري :

«ها قد عدت أخيراً إلى مدينة الجسور التي ظللت أرسمها طوال عمري ، ها أنا الآن في قسنطينه ، ولكن بعد أن فقدت أغلى الأحباب . . . لا بد أن نفعل شيئاً قبل أن نفقد كل شيء . . . وعدت إلى جسوري الحقيقية في قسنطينه عليّ أسهم في حمايتها قبل أن تتهدم» .

إن فعل الرواية نفسها كما تؤكد إحلام على لسان خالد هو محاولة لكي تقوم سطور روايته بترميم ذاكرته وتاريخه ، وعسى أن تساعد هذه الرواية بترميم مدينته بجسورها التي تعصف فيها الرياح من كل جانب .

بهذا الوضوح الساطع تعلن الكاتبة الدور الوظيفي للإبداع الروائي في المعركة البشعة التي تعيشها الجزائر هذه الأيام لكي نستعيد جميعنا ذاكرتنا الثورية النبيلة وننهض من جديد لكي نحمي جسد الجزائر وروح الأمة .

في نص «ذاكرة الجسد» تنتظم حركة أبطالها وتتفاعل بل وتشتبك وفق المنطق الداخلي للرواية وانطلاقاً من تكوين الشخصيات نفسها . . عالم الرواية الداخلي يتمتع بحريته الكاملة دون تدخل أو تعسف من الكاتبة في تقرير الوقائع أو تحديد مصائر البشر واتجاهاتهم وخياراتهم . فهي تترك حياة نفسها والمفترض أنها تمثل الكاتبة روائياً تتزوج من جنرال عسكري نافذ ليس بسبب القناعة أو الحب بل رغبة في المال والحياة .

إن أحلام وبسبب إخلاصها الفني تقدم حياة بصورة سلبية بل وتهمش دورها حتى يكاد يتحول إلى دور ثانوي ، ونلحظ خلال مسار الرواية بما هي كذلك عالم مواز للتاريخ الحقيقي للجزائر أن دور البطولة الرئيسي وشبه المطلق هو للرجل ، هكذا يقول التاريخ الاجتماعي للجزائر أما المرأة فظل دورها هامشياً رغم المغزى الشائع لبطولة جميلة بوحيرد ورفيقاتها . وبهذا فإن حياة تلعب نسبياً كذلك دور النموذج الواقعي لدور المرأة في الزمن الاجتماعي للرواية ، وربما من هنا نستطيع كذلك إحالة أسباب إضافية لكي يلعب خالد دور الراوي الرئيسي في الرواية . .

إن الصدق الفني بالنسبة للإبداع الروائي يساوي بالضبط الصدق الاجتماعي والتاريخي عن هذه الحقبة من تاريخ الجزائر . ولعلها تستشرف كذلك حجم الأخطار المحدقة بالوطن والتي هب خالد لمجابهتها . . . كان ذلك في أوائل التسعينات فالرواية صدرت عن دار الآداب في بيروت عام ١٩٩٣ ، ولم تكن الدوّامة المهلكة من العنف الدموي قد استشرت بعد .

وبهذا المعنى بالضبط فإن «ذاكرة الجسد» هي صرخة كالنذير أطلقتها أحلام مستغانمي مبكراً : إن هبوا لإنقاذ الوطن/ الذاكرة ، قبل فوات الأوان .

باب: المرأة الوطن

سحر خليفة

«الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة»

تدور وقائع رواية «الصبار» ١٩٧٦ ، وجزئها الثاني المعنون «بعباد الشمس» ١٩٨٠ ، بعد سنوات قليلة من الاحتلال الصهيوني للضفة الغربية عام ٦٧ وخاصة في مدينة نابلس ، وهي بلدة الكاتبة نفسها .

الاحتلال والمعاناة والمقاومة هم الثالوث الدموي الذي تنهض عليه الرواية ، ولكن في داخل هذا النسيج العام نتلمس خطوط قضية المرأة حضوراً وإشكالاً . . ذلك أن الهم العام لا يلغي الهم الخاص ، وإن كان يسهم في التخفيف منه ، وربما في تجاوزه والخلاص منه .

في «الصبار » تتقاسم البطولة النسوية نساء تقليديات مثل أم صابر وأم أسامة وأم حماده ، ولكن يظهر إلى جانبهن صور نسوية غير مكتملة بعد لشخصيات تجاوزن واقعهن التقليدي ، ولكن الكاتبة لم تسلط ما يكفي من الضوء على هذه الشخصيات . . فمن خلال الرواية نتعرف على شابة صغيرة بلا اسم كانت بين ركاب الحافلة التي يجري تفتيشها على الجسر ، من قبل جنود الاحتلال الذين يعثرون في شعر هذه الشابة على رسالة سرية بالشيفرة موجهة لأعضاء التنظيم في الداخل للقيام بعمليات فدائية .

لساعات طويلة ظلت تضرب وتجلد ولكنها ظلت تكرر عبارة واحدة . . «يا كلاب ، يا كلاب . . آ . . آ . . آ . . » أحد الجنود قال موضحا : «بنت حلوه مثل النمر بس قحبه ، تحت الباروكة لقينا شيفره» .

شخصية أخرى مناضلة تقدمها الكاتبة سريعاً دون أن تتوقف أمامها ، هي «لينه» المنتمية لأحد التنظيمات والتي تسجن كذلك ، ولكننا لا نسمع صوتها الخاص ، من خلالها أو من خلال الراوي العليم ، وإنما تعرفنا عليها من خلال أصوات الشخصيات الأخرى ، وخاصة من خلال صديقتها نوار أو شقيقها باسل .

أما نوار نفسها وهي شقيقة بطلي الرواية عادل وباسل الكرمي فتقع في منتصف المسافة بين المرأة التقليدية وبين المرأة المتمردة المندفعة . . . نوار لا تطرح شعارات

كثيرة ، ولكنها تؤكد على ثوابت وحقوق لا تقبل المساومة ، وفي مقدمتها اختيار الرجل الذي تحب ، والمضي معه في درب النضال الذي اختاره ، تقول : «لن أتزوج إلا من صالح ، ولن أرى أي رجل آخر ، لا عبد ربه ولا أي عبد آخر» .

إن انتماء نوار الوطني ، وارتباط مفهوم الحرية والاختيار لديها بقضية الوطن ومجابهة الاحتلال يمدها بقوة استثنائية يصعب على الأسرة مقاومتها أو كبحها . بل إنها تنزع سلفاً أسلحة التخلف التي تمكنهم من إشهارها في وجهها . . فيما لو كان موضوع تحررها مرتبطاً بالجنس مثلاً أو العلاقة بالرجل . . الخ .

من هنا فنحن نؤكد على أن وحدة المعركة الشاملة هو الضمان الأفضل لانتصار قضية المرأة .

دور البطولة في «الصبار» تحتله ، كما قلنا ، نساء تقليديات شديدات الوضوح والحضور وكأن الكاتبة تعرفهن عن قرب . . فيما النساء الأخريات مجرد فكرة أو احتمال أو ربما مسموعة غير مؤكدة من الآخرين .

نموذج الأم / الزوجة التقليدية نراه في والدة أسامة الكرمي التي تحيط ابنها بالبسملات والتبريكات في حله وترحاله ، وترجو له الراحة والاستقرار الزوجي السعيد . كما نرى هذا النموذج في «عيشه» زوجة العامل أبو صابر التي تصرخ مولولة ، حين تسمع بنبأ بتر أصابع يد زوجها في المصنع : «يا كسرة قلبك يا عيشه . يا كسرة خاطرك . . يا سخامك الكحلي يا عيشة ، يا ريتها إيدي ولا إيدك يا أبو صابر» .

ففي شروط المجتمع العربي الذكوري حيث المرأة ماكنة بشرية للإنجاب والعمل المنزلي «يصبح الزوج بالفعل هو عقل الزوجة ويدها ، وبدونه ستموت هي وأطفالها من الجوع»[٢] ، ولهذا لا يكون غريباً على نموذج أم صابر أن تنسب أسباب المصائب التي تلحق بأسرتها إلى العين الشريرة فتقاومها «بالاستخارة» و«شيّ الشبّه» . ولكن إلى جانب ذلك تقوم أم صابر بدورها الكامل كزوجة وأم مضحية ، فتبيع ذهبها لإطعام أسرتها ، ولدفع مصاريف المحامي للحصول على التعويضات التي أنكرها عليه مسؤول المصنع .

وسعدية أو أم حماده بدورها تبيع ذهبها لتطعم أسرتها . . حين يسجن زوجها

---

(١) انظر : نزيه أبو نضال . المرأة في الأردن ، المجلة الثقافية/ الجامعة الأردنية ، العدد ، ٣٦ آب ١٩٩٥ .

(٢) عفيف فراج ، الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .

المناضل زهدي ، وهو كذلك عامل في مصنع ، ويشارك في عملية فدائية فيجرح ويؤسر .

إن الدور الإيجابي الذي تلعبه النساء التقليديات في «الصبار» يتم داخل المؤسسة الزوجية ، ووفق المواصفات التي يقرها المجتمع وينتظرها من الزوجة/ الأم . بل إن مقاومة المحتل نفسه تتم داخل حدود البيت أيضاً فحين يقوم الجنود الصهاينة بتفتيش بيت أم أسامة بحثاً عن ابنها تصرخ في وجوههم :

«لا سلم الله فيك مغز ابره يا ابن الحرام . . الله يسمم بدنك . . الله يقطع شوفتهم . . الله لا يعطيهم العافية ريتهم سود بجاه الرب المعبود» .

ومثل هذه المقاومة البيتية تقوم بها خضرة كذلك في «عباد الشمس» فحين اقتادوها إلى التوقيف قامت بسحب الباب الذي يمسكه الجندي الصهيوني فانسحب الجندي مع الباب . . رفع يده وهوى بها على وجهها فتصدت له وسحبته إليها ورفسته بين رجليه فتهاوى على الأرض» .

بل إن أم صابر تحمل الضابط الصهيوني مسؤولية ما حدث لأصابع زوجها في المصنع ، فنجدها تنظر إلى وجه الضابط وإلى النجوم على كتفيه فتتمتم في سرها «كم رجلاً قتلت يا قواد ، كم معتقلاً خصيت» ، الضابط الذي كان يضحك «باخت الضحكة في وجهه حين التقت عيناه بعيني أم صابر الحاقدتين» .

في سياق المجابهة الوطنية واستمرارها في «عباد الشمس» ثم بعد ذلك في «باب الساحة» لا تلبث المرأة التقليدية أن تغادر حدود بيتها وتصبح جزءاً من النضال الوطني العام في الشوارع . . أما النماذج النسوية الباهتة التي تعنى بقضية المرأة فسنجدها كذلك أكثر وضوحاً وتحديداً ، وخاصة في شخصية رفيف .

***

عباد الشمس

في «عباد الشمس» ينضج لهيب المقاومة دور عدد من الشخصيات النسوية مثل سعدية (أم حمادة) ويدفع بنوار خطوات إلى الأمام ، كما تبرز على سطح الأحداث شخصيات جديدة : «رفيف» ، «خضرة» .

سعدية (التي باعت ذهبها لتطعم أسرتها بعد اعتقال زوجها الجريح زهدي) لا

تلبث بعد استشهاده أن تبحث عن حل عملي دائم لتوفير شروط الحياة لنفسها ولأطفالها . . فتبدأ بخياطة القمصان ، مما يجعلها تغادر حدود بيتها التقليدي فتسافر وحدها وتتحمل غمزات وتلميحات جاراتها بما يمس شرفها ، كما تعاني من بذاءة الرجال وتعليقاتهم ومحاولاتهم التقرب منها باعتبارها أرملة . . أي أنها صيد سهل يمكن الإيقاع به .

هذا الوضع يصلّب عود سعدية ويدفعها بعيداً في الاعتماد على نفسها فتقرر بناء منزل يشكل ضمانة للمستقبل ويحقق أحلامها الشخصية بأن تعيش في مستوى أفضل مما عاشته في السنوات العجاف .

غير أن الصهاينة لا يلبثوا أن يستولوا على أرضها في إطار مشاريعهم الاستيطانية فتكتشف بالملموس المادي أن لا حل فردياً في ظل الاحتلال ، مما يجعلها تغادر ظرفها الشخصي وتنخرط في النضال الوطني العام ضد المحتلين ، بل إنها تدفع أولادها وتحرضهم على مقاومتهم فتصرخ :

ابني . . وتندفع راكضة تقفز الأدراج ، تفتح باب الحاكورة وهي تصرخ : ابني ، لحقت بها النسوة ، وكل واحدة تصرخ : ابني ، وفوق الطرقات المتربة ركضت أقدام النسوة . . انفتحت أبواب الجند ، رصاص صياح . عويل الأطفال . . . خرج الضابط هجمت عليه سعدية ، صفعها . تناثر شعرها . ابني . ضربة فوق رأسها أفقدتها الصواب فتوحشت . . تراجعت خطوات ثم الهجوم . . اضربوا! وبدأت سعدية تضرب . . اختبأ الجند . . حجر أصاب أحدهم فهوى . . اشتعل الدم في الجبهة . حتى بنت أبو سالم الصغيرة شاركت الصبية في انتفاضة الحجارة . . رشقت حجراً فتح نافوخ الضابط فلحقوها من شارع إلى شارع ، طارت مثل العصفور .

سعدية في عباد الشمس تتجاوز كونها مجرد شخصية روائية وتصبح رمزاً للشعب كله .

إلى جانب سعدية يبرز دور «خضرة» المرأة الفقيرة المقهورة التي تضطر لبيع جسدها لكي تعيل اسرتها ، ولكن خضرة هنا ليست مجرد مومس أو مومس فاضلة كما نجدها عند سارتر ومحفوظ ومينه بل تمثل نموذجاً إضافياً للمقاومة الشرسة ضد المحتلين ، وقد رأيناها في مشهد سابق كيف تسحب الجندي بقوة وتركله بين فخذيه فيتهاوى على الأرض .

إن روايتي الصبار وعباد الشمس هما أقل روايات سحر خليفة تركيزاً على قضية

المرأة لأن الهاجس الأساسي ظل مرتبطاً بالواقع الاجتماعي العام في ظل الاحتلال ثم أشكال المقاومة الوطنية للمحتل . . صحيح أن الكاتبة تركز نسبياً على دور المرأة الفلسطينية وحضورها ، في سياق هذه المجابهة ، غير أن الأمر لا يرتبط هنا بصورة مباشرة بمسألة المرأة وحقوقها وموقعها الاجتماعي ومساواتها للرجل . . الخ . غير أن مثل هذه المعاني تظل كامنة في خلفية المشهد الروائي كما هو الحال بالنسبة لسعدية مثلاً ، إلا أن الصوت النسوي لم يظهر بوضوح إلا من خلال شخصية رفيف .

ورفيف صحفية شابة تسعى من خلال وعيها الثقافي المتقدم إلى لعب دور فاعل في محيطها الاجتماعي والوطني ، كما تسعى إلى تنمية قدراتها الشخصية وتطوير ذاتها . . بما يجعلها صنوة للرجل في ثقافته وقدراته الذهنية ومعارفه العامة ، فهي تعتقد أن ما يميز الرجل ويجعله أكثر تفوقاً هو تغليبه العقل على العاطفة على عكس المرأة ، ولهذا فستظل مشغولة في كيفية امتلاك القدرات الذهنية التي تؤهلها لا لمجاراة الرجل فقط بل وتحقيق الغلبة عليه .

نلاحظ خلال مجريات الرواية أن رفيف لا تعاني من أي ضغوط أسرية أو اجتماعية فهي تعمل وتسهر وتسافر من بلد إلى بلد دون رقيب أو حسيب ، مما يجعلنا نتساءل عن مصدر أزمتها تجاه قضية المرأة ، وهي التي لا تعاني من أي إشكاليات في هذا المجال .

غير أن العنصر الإيجابي الذي نلمسه ، في التكوين الذهني لرفيف ، هو في وعيها النظري لحقيقة «أن قضية تحرر المرأة ليست مفصولة عن قضية تحرير الوطن ، ولهذا فإنها ترى ذاتها جزءاً من صراع اجتماعي تاريخي ،[٣] وأنها هي ذاتها تقف على واحدة من نقاط التقاطع المتشابكة والمتناقضة ، غير أن الوعي النظري لا يحل على الدوام إشكاليات السلوك والممارسة ، فثمة على الدوام مسافة بين النظرية وبين التطبيق .

***

(٣) د . احمد جاسم العبيدي ، المرأة في كتاباتها ، دار ابن هاني دمشق ، ١٩٨٦ .

«باب الساحة»

ترصد سحر خليفة في روايتها «باب الساحة »١٩٩٠ ، السنوات الأولى من عمر الانتفاضة الفلسطينية وتختار لها مكاناً مدينتها الأليفة نابلس .

وإذا كان فعل الانتفاضة والمشاركة الشعبية الواسعة فيها هو العنوان الرئيس لأحداث الرواية فإن هاجسها الحقيقي يتركز أساساً حول قضية المرأة ، وهذه القضية ، كما لاحظنا في «الصبار» و«عباد الشمس» تحتل دوراً ثانوياً ، من خلال شخصية «رفيف» ، أمّا في «باب الساحة» فتكاد الرواية تندرج في معظمها تحت عنوان الرواية النسوية . أي الرواية التي يشكل فيها موضوع حرية المرأة والدفاع عن حقوقها ومساواتها بالرجل غرضها المباشر والمركزي .

حين يفرغ القارئ من رواية أو مرافعة سحر خليفة فإنه لا يلبث بالضرورة أن يتساءل هل ما قرأه هو رواية حرب ضد الاحتلال أم ضد الرجال؟! ذلك أن بطلات الرواية وعلى مختلف مواقعهن ومستوياتهن الثقافية والاجتماعية تعرضن على أيدي الذكور للضرب والتحقير والنبذ والقتل ، وكذلك لمصادرة حقوقها (إرثها) أو تحويلها إلى كائن مسحوق مسلوب الإرادة والشخصية :

* أم حسام تهرب من بيتها لاجئة إلى بيت زكية ، شقيقة زوجها الذي لا يزال يواصل ضربها رغم مرور ثلاثين سنة على زواجهما .
* زكية الداية نفسها التي لم تنجب سوى البنات يصادر أخوها إرثها فلا تملك سوى الصمت والرضوخ كما يليق بالنساء المحترمات .
* سمر الشابة الموظفة خريجة الجامعة التي تقوم بعمل استبيان حول أثر الانتفاضة على تطور حياة المرأة تتعرض للضرب والشتم من أخيها الأكبر لأن نظام منع التجول حال دون وصولها إلى البيت عدة أيام مما يجعلها تشعر بالرعب من خوفها نفسه ، فكيف يمكن لمناضلة تواجه الاحتلال أن تتحول إلى مجرد «حشرة في عش عنكبوت لا أكثر» لتكتشف بأن «لا الاحتلال ولا كل عفاريت الأرض أقدر على سحقها أكثر مما سحقت» .
* سكينة أم نزهة تذبح على أيدي ملثمي الانتفاضة لأنها حولت بيتها مركزاً للدعارة وللتعامل مع الأعداء ، ودون أن يهتم أحد بالسؤال لماذا اضطرت هذه الأرملة الفقيرة إلى ذلك .
* نزهة ابنتها ووريثة عارها ، تتعرض بدورها للضرب والتهديد من نفس الملثمين ،

إذا هي تعاملت مع اليهود .

إن نزهة هذه تشكل استمراراً لشخصية خضرة في «عباد الشمس» فهي نموذج إضافي للمومس الفاضلة التي دفعتها شروط حياتها وبيئتها إلى متابعة مهنة أمها ، فالفتاة لم تتلق تعليماً يذكر ، وجرى تزويجها وهي في الخامسة عشرة فكرهت الزواج وهربت مع لاحق احبته فغرر بها ، كما غرر بها قائد ثوري آخر باسم فلسطين ، فعادت إلى بيت أمها لتواصل مسيرتها وتكشف حقيقة الرجال المحترمين في المدينة الذين ينافحون عن الشرف نهاراً ويغزون بيتها ليلاً . فعالم الرجال كما تراه نزهة هو عالم من الكذب والرياء والخديعة . . إنها الازدواجية الذكورية التي تجعل شقيقها الأكبر « داير داشر وبشتغل باسرائيل وبجيب معاه بنات وبقعدوا بالحاكورة يحششوا لحد الصبح . يعني كان يعمل السبعة وذمتها ويرجع يتشاطر علينا» .

*أم عزام ، نموذج صارخ للزوجة المقموعة والمستلبة والراضخة بلا مقاومة لتسلط زوجها وتحقيره لها .

* سحاب ، وحتى سحاب التي لا نلمحها في الرواية إلا عبوراً من خلال ذكريات حسام وتداعياته فإنها تحتج على حسام وعلى عالم الرجال الذي يرفض أن يعامل المرأة كإنسانة وككائن حي ، تقول سحاب معلقة على شعر حسام :

«يا ابني يا شاطر في القصيدة الأولى أنا كنت الأم ، والآن أنا كنت الأرض ، وغداً طبعاً أكون الرمز . اصح يا شاطر . . أنا لست الأم ولست الأرض ولست الرمز . . أنا إنسانة» . . إن سحاب هنا تطرح مستوىً آخر من قمع الرجل ومصادرته للمرأة وذلك من خلال تحويلها من إنسانة إلى كائن مجرد .

أمام كل هذه البشاعات التي يمارسها الذكر فإن المرأة في المقابل هي العنصر الأكثر إبداعاً وقوة(٤) وحتى الأقدر على مقاومة المحتلين أنفسهم :

فأم الصادق هي التي خنقت الجندي الإسرائيلي بيديها ، وزكية هي التي تتجول في المدينة ليلاً باعتبارها الداية ، فتخبر الشباب عن تحركات الجنود الاسرائيليين ، وهي نفسها التي اقترحت مع نزهة وسمر وسبيلة هدم السد الذي أقامه المحتلون في الساحة ، فيما عجز الشباب عن ذلك ، بل إن نزهة نفسها التي تعالج جروح حسام وتخبئه في بيتها هي نفسها التي تلقي قنبلة المولوتوف على موقع قوات الاحتلال ثأراً

---

(٤) نبيل سليمان ، فتنة السر والنقد ، دار الحوار ، اللاذقية/ سوريا ، ١٩٩٤ .

لأخيها أحمد .

فعل الانتفاضة والمشاركة الفاعلة للنساء بها جعل الواقع يتغير والنساء يقطعن أشواطاً خارج حدود سكن الحريم «فالواقع ما عاد يمشي مشياً بل يقفز قفزاً كالقطة ، والانتفاضة نفضت عنا الغبار وهزت الأرض بلا إنذار» .

ولعل التغيير الأوضح الذي أحدثته المشاركة النسائية في الانتفاضة جاء من خلال تصحيح نظرة المجتمع لنزهة وبيتها الذي أصبح مركزاً لإيواء المناضلين ولعلاجهم وكذلك لرسم الخطط لمهاجمة مواقع المحتلين . وهكذا تحول بيت نزهة ، خاصة بعد استشهاد أخيها أحمد ، إلى بيت للعزاء يزوره رجال المدينة نهاراً ولا يتسللون إليه ليلاً .

لطيفة الزيات: المرأة / الوطن

لكل شخصية ، فكرية أو ابداعية ، عظيمة مفتاح مركزي نستطيع إذا ما اكتشفناه أن نلج العوالم الداخلية لهذه الشخصية ، وأن نفتح أبوابها المغلقة .

بالنسبة للدكتورة لطيفة الزيات هذا المفتاح المركزي هو الوطن/مصر . .ولكنه ليس الوطن المنغلق على أبنائه بحدود الاقليمية . . إنه الوطن الذي يشرّع نوافذه على الأمة العربية وعلى الإنسانية كلها .

وهذا المفتاح/ الوطن هو الذي شكّل لطيفة الزيات ، منذ نعومة أظفارها وقراءاتها الأولى إلى خياراتها الإبداعية والفكرية والنقدية ، كما لعب دور الحسم بالنسبة لمسيرة حياتها الكفاحية الجليلة ، من (الطالبة) التي شغلت موقع «سكرتير عام اللجنة الوطنية للطلبة والعمال» لحركة عام ١٩٤٦ إلى (الدكتورة) رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عام ١٩٧٩ .

الوطن بالنسبة للطيفة الزيات ليس مجرد مصر الآن ، ولكنها مصر التي تضرب جذورها الحضارية في عمق التاريخ ، بتراثها الفرعوني والإغريقي والروماني والقبطي والإسلامي العربي ، وفي نسق أوسع هو تاريخ الإنسانية المنفتح راهنا على الثقافة الأوروبية ، والمستلهم اجتماعياً الفكر الاشتراكي الأممي .

وتشاء الأقدار أن توجد لطيفة الزيات في المفاصل الحيوية الحاسمة في تاريخ مصر المعاصر حين انطلقت جماهير الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ لمجابهة الاحتلال البريطاني والاستغلال الطبقي الداخلي . . فكانت لطيفة في مقدمة صفوف هذه الحركة التي صاغت الأسس المادية السياسية والاجتماعية لثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ ، وقبل ذلك أرهصت لانطلاق الفدائيين المصريين ضد قوات الاحتلال في قناة السويس ، أوائل الخمسينيات .

وعن هذه التجربة الكفاحية المبكرة تقول « وقد صنعتني هذه الحركة الثورية التقدمية التي لم تفرق بين رجل وامرأة . وما زالت تبقيني إلى اليوم إنسانة قادرة على التصدي والوقوف على قدمي» (١) .

(١) د . لطيفة الزيات ، شهادة على العصر شهادة على الذات ، مجلة نضال الشعب ، دمشق ، العدد (٥٤٨) كانون اول ١٩٩٠ .

وفي أعقاب إقدام نظام الرئيس السادات على توقيع اتفاقيات كامب ديفيد (١٩٧٩) ، وفتح ابواب التطبيع مع مصر انطلقت عاصفة[٢] الزيات مجدداً كي تلعب دوراً طليعياً في تحشيد القوى الثقافية الحية في المجتمع المصري والعربي لمواجهة[٣] عمليات الغزو والتطبيع ، فتشكلت بفعل هذه الروح الكفاحية العالية قلعة صلبة لا تزال تحول دون نجاح مخططات التطبيع ، واقتصارها على مجرد أفراد منبوذين .

ولأن الوطن هو المفتاح والمحرك لشخصية لطيفة الزيات ، فقد شكّل ذلك بالنسبة لها البوصلة كي يظل اتجاهها وحركتها صحيحة ، فهي لم ترهن عقلها لمذهب أو عقيدة جامدة ، بل ظلت قادرة دوماً على تجاوز ذاتها والانطلاق مع سهم البوصلة رغم كل الانحناءات والانكفاءات التي مرت بها .

ولعل من المفيد هنا تسجيل شهادتين هامتين للطيفة الزيات تقول في شهادتها عام ١٩٩٤ : «أعتقد أني دخلت الماركسية من باب الوطنية أولاً ، ومن باب الإعجاب الشديد بأخلاقيات الماركسية»[٤] .

ولأن الوطنية أولاً بالنسبة لها فحين قال بها لويس عوض في حديث تلفزيوني : لماذا لا تقودين حركة نسائية مصرية وأنت جديرة بذلك؟ أجابت : «عندما تتحرر سيناء أبدأ في التفكير في تحرير المرأة»[٥] .

ورداً على سؤال لليانا بدر حول ربطها بين حرية المرأة وحرية الوطن والمجتمع فإن لطيفة الزيات تؤكد بأن « كل مكسب حققته المرأة كان نتيجة لارتباطها بالقوى التقدمية في عصرها ، منذ ثورة ١٩١٩ مرورا بقضايا التعليم والعمل ومقاطعة البنوك

---

(٢) لقب العاصفة أطلقه المناضل والناقد اللبناني محمد دكروب على د . لطيفة الزيات انظر : محمد دكروب ، وجوه لا تموت ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ١٨٧ .

(٣) تولت د . الزيات الموقع الرئيسي في مجلة المواجهة بصفتها مقررة لجنة الدفاع عن الثقافة القومية . وتولت د . رضوى عاشور رئاسة تحريرها . وقد صدر العدد الأول منها في حزيران ١٩٨٣ .

(٤) د . لطيفة الزيات ، تجربتي في الكتابة ، (شهادة) صاحب البيت ، رواية ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٢١ ، اوردها د . محمد الحر ، مجلة تايكي ، امانة عمان الكبرى ، عدد ٧ ، شتاء ٢٠٠٢ ، ص ٧٢ .

(٥) د . لطيفة الزيات في حوار مع ليانة بدر ، مجلة دفاتر ثقافية ، رام الله ، فلسطين ، عدد ٦ ، تشرين أول ١٩٩٦ .

الأجنبية . . كلها مسائل مترابطة في بلادنا ، وأعتقد أنها كذلك في كل مكان»[٦] .

الباب المفتوح :

لعل رواية « الباب المفتوح»[*] ١٩٦٠ وهي من أهم أعمالها الإبداعية توضح بجلاء كيف تشكل قضية الوطن العنصر الحاسم في رسم حياة بطلتها ليلى ، وفي تحديد خياراتها مع كل الرجال الذين ارتبطت بعلاقة معهم :

عصام ، ابن خالتها ، التي يتفتح ورد قلبها الأول على حبه سرعان ما يجف وتفشل تجربة حبها حين تكتشف ليلى ما تنطوي عليه شخصية عصام من جبن وحب للذات وافتقاد للقيم الإنسانية فهو من جهة يرفض المشاركة في المظاهرات الوطنية أو التطوع مع الفدائيين لمحاربة المحتلين بعد تأميم قناة السويس ، أسوة ببقية الشباب المتحمسين آنذاك ، ومن جهة ثانية يقيم علاقات دنيئة مع الخادمة ، فتقرر إنهاء علاقتها به» [٧] .

رمزي ، أستاذها الجامعي الذي يتبدى في مطلع العلاقة كمثل أعلى فتتم خطبتها له ، لا يلبث أن تتكشف حقيقته عن انتهازي في قضايا الوطن ، ومتخلف في نظرته الاجتماعية للحب وللمرأة . . فهو يرى أن دور المثقف يقتصر على توجيه الناس وقيادتهم من فوق ، ولا يجوز مطالبته الانضمام إلى صفوف الفدائيين . . أما الحب فهو مجرد غطاء لإخفاء الغرائز الجنسية ،[٨] فيكون أن تلفظه ليلى كما لفظت عصام من قبل .

حسين ، صديق شقيقها هو النموذج النقيض الذي تبحث عنه ليلى ، ليس فقط لأنها وجدته شريكاً في معركة السويس ، حيث التقيا هناك مجددا ، بل لأن نظرته للمرأة تختزن منظومة القيم والمفاهيم الإنسانية التي تبحث عنها ، فهو يرى ان حرية

---

(٦) المصدر السابق .

(*) تحولت رواية الباب المفتوح الى واحدة من أشهر كلاسكيات السينما العربية ، وقامت ببطولته فاتن حمامة وأخرجه صلاح ابو سيف .

(٧) للتوسع انظر : د . نبيل حداد ، الباب المفتوح ، الراي الاردنية ، ١٩٩٦/٩/٢٧ .

(٨) المصدر السابق .

ليلى لن تتحقق بمعزل عن استقلالية شخصيتها ، وتكوين ذاتها بثقة وقوة . . يقول لها :

«أنا أحبك وأريد منك أن تحبيني ، ولكني لا أريد منك أن تفني كيانك في كياني ، ولا في كيان أي إنسان . ولا أريد لك أن تستمدي ثقتك في نفسك وفي الحياة منّي أو من أي إنسان .

أريد لك كيانك الخاص المستقل ، والثقة التي تنبعث من النفس لا من الآخرين»[٩] .

ولا يظل الحب مقتصراً هنا على رغبات في التحرر الفردي ، أو عينين مغلقتين ، إنه يذهب إلى معناه التاريخي- الاجتماعي . يقول حسين لها : « لقد إحابست في الدائرة التي ينحبس فيها أغلب أفراد طبقتنا ، دائرة الأنا ، دائرة التوجس والركود ، دائرة الأصول ، نفس الأصول التي جعلت عصام يخونك ، وجعلت محمود يشعر بالعزلة في معركة القناة» . . وفي دائرة الأنا ، عشت تعيسة ، لأنك في أعماقك تؤمنين بالتحرر ، بالانطلاق ، بالفناء في المجموع ، بالحب ، بالحياة الخصبة المتجددة» . . «وفي الطريق المفتوح ستجدينني يا حبيبتي ، أنتظرك ، لأني أثق بك ، وأثق في قدرتك على الانطلاق ، ولأني لا أملك سوى الانتظار . . انتظارك»[١٠] .

وفي نهاية الرواية يلتقيان ، بعد ما تفك علاقتها بأستاذها الاستبدادي ، وتذهب إلى المشروع العام(المقاومة في القناة) ، حيث تكتشف ليلى ذاتها ، وتستطيع إنشاء علاقتها مع حسين .

السيرة والمسيرة :

من ٨ آب ١٩٢٣ إلى ١٩٩٦/٩/١١ ، عبرت لطيفة الزيات رحلة حياة جليلة امتدت ٧٣ عاماً . ويكاد من يتأمل تفاصيل سيرتها أن يرى فيها نموذجاً مصغراً لمسيرة مصر الحديثة ، سواء في انطلاقتها العاصفة مع حركة الطلبة والعمال (١٩٤٦) أم في انكفائها وانتكاستها بعد حزيران (١٩٦٧) ، ثم في انطلاقتها المتجددة في مقاومة الغزو والتطبيع (١٩٧٩) .

---

(٩) أوردته ليانة بدر ، مصدر سبق ذكره .

(١٠) المصدر السابق .

اعتقلت لطيفة الزيات في العهد الملكي على يد حكومة إبراهيم عبد الهادي (١٩٤٩) كما اعتقلت في عهد السادات في الحملة الواسعة التي طالت الكثيرين (١٩٨١) ، ولكنها مثل الأمم لا تتحقق حريتها إلا من خلف الزنازين ، وفي ميادين المقاومة والتضحيات . .ويعلمها السجّان فتقول : «عرفت قسوة السجن للمرة الأولى في زنزانة انفرادية ، وقسوة التهمة الجائرة في المرة الثانية ، في ظل تهمة باطلة ظالمة ومخزية ، غير أني أعرف الآن بعد خبرتي الطويلة بالحياة أن سجن الذات للذات هو أقسى أنواع السجن»(١١) .

وتضيف : «غير أني أعرف الآن أن لحظة تصالح في حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التي أنزلتها السلطة بي ، وإني كنت فحسب حين فعلت ذلك في حرية لإعادة صياغة ذاتي»(١٢) .

ويرتبط تفتح وعيها وتتحدد خياراتها في سياق التجربة العامة فيتماهى الخاص بالعام في جدل حميم ، تقول في شهادتها على العصر . .على الذات : «في سنة ١٩٣٤ ، وأنا أقف ، في الحادية عشرة من عمري ، في شرفة بيتنا في شارع رئيسي من شوارع المنصورة ، أشاهد استقبال الجماهير لمصطفى النحاس رئيس حزب الوفد أو حزب الأغلبية . حكومة الأقلية برئاسة إسماعيل صدقي تحاول منع الزيارة ، تحفر الشارع بخنادق أفقية ، لتحول دون سيارة النحاس والتقدم ، والناس حفاة جياع ، يحملون السيارة ، يتجاوزون بها خندقاً بعد خندق ، والموكب يتقدم ، رصاص رجال البوليس يدوي . وأمام صبية في الحادية عشرة يسقط أربعة عشر قتيلاً من الحفاة والجياع .

ولعل هذا المشهد الذي ساهم في تشكيلي يلخص المحنة التي عاشتها مصر في الثلاثينات ، تحت وطأة الحلف الذي أقامته شرائح من البورجوازية المصرية مع المحتل البريطاني ورأس المال الأجنبي ، ضد الشعب المصري وحزب الوفد أو حزب الأغلبية»(١٣) .

وتضيف في شهادتها : «في الثانية عشرة من عمري تفتحت لي عوالم باهرة

---

(١١) د . محمد الحر ، مصدر سبق ذكره .

(١٢) المصدر السابق .

(١٣) د . لطيفة الزيات ، شهادة على العصر شهادة على الذات ، مصدر سبق ذكره .

الجمال وأنا أقرأ لأول مرة رواية توفيق الحكيم «عودة الروح» ، التي يربط فيها بين تاريخ مصر الفرعوني والحديث ، ويعيد فيها إنتاج واقع ثورة ١٩١٩ من منظور عائلة من البرجوازية . . فإذا برواية الحكيم تدخلني في عالم أعرفه ويعرفني . وربما تمنيت من ذلك الحين أن أكتب في يوم من الأيام رواية مماثلة لعودة الروح ، وربما التزمت من ذلك الحين بإطار الواقعية الذي تحركت دائماً في نطاقه ككاتبة إبداعية»(١٤) .

ولكل في مقتبل العمر كاتبه المفضل ، وكان سلامة موسى الذي دعا إلى الاشتراكية الغابية هو الكاتب المفضل للطيفة ، وعن مدى تأثرها بهذا الداعية الاشتراكي تقول : «وقد أحببت أسلوب سلامة موسى الذي تميز بين الأساليب المعاصرة بالبساطة والمباشرة ، والاقتصاد في التعبير . وأحببت- وهذا هو الأهم- توجهه الاجتماعي الإشتراكي ، وكان هذا التفضيل المبكر لسلامة موسى مؤشراً لتطور لاحق في حياتي في الأربعينات»(١٥) .

مع ثورة يوليو ١٩٥٢ تدخل مصر ومعها لطيفة الزيات باتجاه أفق جديد هو الأفق القومي العروبي ، كما يدخل المجتمع المصري في تشكلات نوعية جديدة أعقبت عمليات للتأميم والتأمين ومصادرة الأرض وتوزيعها على الفلاحين ، وكان من أبرز سمات هذا التشكل الاجتماعي الجديد بروز دور الطبقة الوسطى التي حملت مشروع التغيير .

غير أن هذا المشروع ألحقت به ، كما تقول الزيات ، ضربتان حاسمتان من القمع الداخلي والعدوان الخارجي عام ١٩٦٧ .

تقول : «في أعقاب ١٩٥٢ تراجع الاتجاه الليبرالي ، وتوطد إلى حد ما الاتجاه العلماني ، بعد فترة وجيزة من حكم جمال عبد الناصر ، وتراجعت النزعة الإقليمية ، لتفسح الطريق للقومية العربية ، ولوحدة العالم الثالث ، تحت راية التحرر الوطني . وأسفر العدوان الثلاثي عن جلاء القوات البريطانية وعن العديد من الإجراءات التي ضمنت لمصر حداً أدنى من التحرر من التبعية الاقتصادية . وبعد العدوان الثلاثي التف الشعب حول مشروعه الوطني التحرري ، وتوفر الحد الأدنى من الوحدة المشتركة للوجدان ، ونظام القيم مما أوجد قاعدة عريضة للتلقي تكفل ازدهار الحركات الفكرية

---

(١٤) المصدر السابق .

(١٥) نفسه .

والأدبية والفنية . غير أن هذه الانتعاشة الموحية بالتغيير وامكانيات التغيير ، لم تدم طويلاً . وحمل المشروع الناصري الذي بدأ لفترة ناجحاً ، تناقضاته من البداية ، وأجهزت على هذا المشروع غيبة الديمقراطية من جانب ، والتدخل العسكري الاسرائيلي من جانب آخر . ورسمت هزيمة ٦٧ الحد الفاصل بين مرحلتين من تاريخ مصر الحديث» [١٦] .

وتكتشف لطيفة أن الأزمة الثقافية لمصر الحديثة ، في السبعينات والثمانينيات ، إنما تكمن في جوهرها بضيق دائرة المتلقين للإبداع والفكر ، وانقسام المثقفين إلى دوائر منعزلة الواحدة عن الأخرى تفتقر إلى الحد الأدنى من وحدة الثقافة . ووحدة الوجدان ووحدة القيم . وعمق من هذا الوضع انتشار التيارات السلفية ، وانكماش الطبقة الوسطى كماً وكيفاً ، وهي الراعية التقليدية للفنون والآداب في مصر . وانعكس هذا سلباً على الانتاج الفكري والفني والأدبي [١٧] .

المرأة :

في كل مساهماتها النظرية حول قضية المرأة فإن د . الزيات لم تذهب إلى هذه القضية بمعزل عن المختبر الاجتماعي الذي توجد فيه ، بل انها ترى ، كما اسلفنا ، بأن تقدم وضع المرأة وحصولها على حقوقها لايتم إلاّ في خضم الصراع الوطني والاجتماعي ، ضد العدوين الخارجي والداخلي ، وليس في سياق معركة امرأة ضد ذكر ، غير أن ذلك لم يحل بالطبع دون دراسة خصوصية وضع المرأة وتناول قضاياها العاطفية والجنسية وبجرأة شديدة ، كما بحثت من خلال مؤلفها «صورة المرأة في القصص والروايات العربية» [١٨] الصور المتعددة للمرأة في المجتمع العربي وذلك من خلال إبداعات لزكريا تامر وحنا مينا وتوفيق الحكيم والبحريني محمد عبد الملك والليبي خليفة مصطفى والجزائري عبد الحميد بن هدوقه وعبد الله الطوخي وفتحي

(١٦) نفسه .

(١٧) نفسه .

(١٨) د . لطيفة الزيات ، صورة المرأة في القصص والروايات العربية ، أوراق ندوة الخبراء حول صورة المرأة العربية في وسائل الإعلام وفنون التعبير ، ١٩٨٣/١٢/٤ ، بغداد ، العراق . الأمم المتحدة ، المجلس الاجتماعي الاقتصادي .

غانم وشريف حتاتة ونوال السعداوي والطيب صالح ومحفوظ وعبد القدوس ويوسف إدريس وعبد الرحمن منيف والطاهر وطار واسماعيل فهد اسماعيل .

من خلال هذه الكوكبة من مبدعي الأمة فقد التقطت عينا لطيفة الحادتين الواقع المتعين لوضع المرأة وما تعيشه من استلاب وتهميش وقمع مركب ، كزوجة وابنة وعانس ومطلقة وأرملة . . إلخ . . إلا أنها أبصرت عبر هذا الراهن أفقاً آخر للمرأة نحو مستقبل مغاير . . ذلك انها تمتلك مثل الرجل تماما كيانا مكتملا ومتكاملا يؤهلها بجدارة لامتشاق دورها وموقعها في صياغة الحياة والإسهام في قيادتها ، ولعل سيرة لطيفة ومسيرتها كقائدة (طالبة ودكتورة) ما يقدم الدليل على هذا الموقف .

تقول في ختام كتابها أو أطروحتها : «وغني عن البيان أن كيان المرأة شأنه شأن كيان الرجال الشامل الكامل ليس بالكيان الأحادي ، ولكنه كيان غني بالمستويات متعددة الأبعاد وهو بالضرورة كيان متصالح المستويات والأبعاد ، فالشخصية السوية ، رجلا كانت أم امرأة كل لا يتجزأ يندرج في وحدة لا تتجزأ . . . والشخصية الإنسانية تندرج سلوكياتها جميعا ، صغيرة كانت أم كبيرة في وحدة لا تتجزأ»[١٩] .

---

(١٩) المصدر السابق .

باب: التاريخ في عيون امرأة
زهره عمر
الخروج من سوسروقة

مدخل :

لعل ما يعرفه معظمنا عن الشركس في الأردن أنهم جماعات مسلمة هجّرها القياصرة الروس ، في أواخر القرن الماضي من بلادهم القفقاس ، فأقطعهم العثمانيون بعض الأراضي ، ليعيشوا عليها ، في الزرقاء وصويلح ووادي السير ، ورأس العين والمهاجرين والنظيف وحي الشابسوغ في عمّان . وأن هؤلاء الشركس أو السركس ، كما يسمون في اللهجة الأردنية الدارجة ، كانوا فرساناً ومقاتلين أشدّاء ، في صفوف الجيش التركي وشكّلوا نواة الحرس الأميري في شرق الأردن .

أما ما تبقى في الذهن العام عن الشركس الآن فهو هذا الرقص الشركسي الذي يتم بمرافقة آلة الأكورديون ، ويتجلّى فيه بوضوح فتوة الفارس المقاتل والإنسيابية العذبة للفاتنة الشركسية . وقد تحفظ الذاكرة الشعبية بعض الحكايات والصفات والعادات والأسماء الشركسية مثل«ديك الشركسي» ، وعناده ، واستقامته ، وزواج الخطيفة ، والنادي الأهلي و«نارت يدج» و«نظمي السعيد» و«منصور مراد» و«راضي الخص» و «عبد الباقي جمّو » ، رغم أنه شيشاني وليس شركسياً ، ولكن الناس لا يميزون كثيرا الفرق بين الطرفين .

على مستوى آخر يتذكّر الكثيرون اسم عبد الفتاح تولستان ، ولكن عدداً قليلاً من الناس يعرف أن للشركس دوراً في الحياة الثقافية والفنية ، رغم أن المخرج «نجدت أنزور» قد قدّم أهم وأول فيلم سينمائي حقيقي في الأردن وهو «حكاية شرقية» إضافة إلى عدد من المسلسلات الدرامية المتميّزة في مقدمتها نهاية رجل شجاع ، كما قدّم محمد أزوقة روايتين جادتين تعكسان انتماءً حقيقياً للأمة العربية هما «الثلج الأسود» و«دقيقتان فوق تل أبيب» . وله عمل روائي آخر ضخم قيد الطبع ، وهناك كذلك كاتبتان هامتان هما «لانا مامكغ» والنائبة «توجان فيصل» .

ثم تأتي المفاجأة بعد ذلك بعمل روائي مكتمل ومتميّز ، على يد زهرة عمر هو «الخروج من سوسروقة» .

هذا العمل لا يقدّم صوتاً ثقافياً متميّزاً لكاتبة شركسية من الأردن فحسب ، وإنما

يقدّم معرفة إنسانية عميقة وحميمة عن ملحمة الشتات الشركسي ، وقبل ذلك عن الإنسان والمجتمع الشركسي نفسه .

زهرة عمر في«الخروج من سوسروقة» تكاد تكون شقّت أرضاً بكراً في كتابة الرواية التاريخية في الأردن ، ربما باستثناء محاولة متواضعة لعيسى الناعوري هي رواية «مارس يحرق معدّاته» ، وموضوع زهرة عمر لم يطرق روائياً من قبل ، على ما أعلم ، وهو يتحدّث عن الشتات والمجتمع الشركسي منذ الربع الأخير من القرن الماضي إلى تأسيس الإمارة الأردنية ، في الربع الأول من هذا القرن . ويبدو واضحاً بجلاء لمن يقرأ هذه الرواية الهامة حجم الجهد الهائل الذي بذلته الكاتبة ، من أجل توفير المصادر والروايات المكتوبة والشفوية وتجميع الأساطير والحكايات والعادات وتفاصيل الحياة اليومية . ومثل هذا الجهد هو شرط لا غنى عنه لمن يتصدّى لكتابة الرواية التاريخية .

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى أن الروائي المتميّز زياد قاسم قد تناول في روايته «أبناء القلعة» التي تنطلق أحداثها من حي الشابسوغ ، جانباً من حياة المجتمع الشركسي من خلال عائلة «شمس الدين» وابنته«فوزية» وابنه «فخري» بطلي الرواية ، ولكن في مرحلة زمنية أخرى تمتد من نهاية الحرب الكونية الثانية إلى حرب حزيران ١٩٦٧ . مما يعني أن ثمة مرحلة مفقودة من حياة المجتمع الشركسي لم يتم تناولها روائياً ، وتمتد من تأسيس الإمارة إلى الحرب العالمية الثانية .

***

المماليك الشراكسة أو المماليك البرجية

تخلو رواية «الخروج من سوسروقة» كما تخلو الذاكرة الشعبية من أي وجود للشركس في بلادنا قبل شتاتهم الأخير على يد القيصرية الروسية ، في أواخر القرن الماضي . بل إن رواية «زهرة عمر» تكاد تعبّر عن نفي مثل هذا الوجود في الذهن الشركسي نفسه ، وذلك من خلال الحوارات التي دارت بين الشركس حول خيارات الرحيل إلى(جنة العثمانيين) أو النزوح إلى مناطق الكوبان القاحلة أو المقاومة الانتحارية المستحيلة في أرض الأجداد . فعند الحديث عن التوجه إلى أرض الإسلام العثمانية يعترف الجميع بأن أحداً لا يعرف شيئاً عن هذه البلاد ولا عن

مصير الذين هاجروا قبلهم . ولكننا سنفترض على عكس ما ذكرته زهرة عمر بأن ثمة معرفة كافية بالضرورة عن هذه البلاد ، سواء من خلال الحجّاج الشراكسة أو من خلال الدولة الشركسية التي تداول على حكمها ٢٤ سلطاناً وعرفت باسم دولة المماليك البرجية أو المماليك الشراكسة ، ومن أشهرهم قايتباي وقانصوه الغوري وكان آخرهم طومان باي . وقد امتد نفوذ هذه الدولة من مصر وبلاد النوبة إلى سوريا الطبيعية وجبال طوروس والحجاز وصولاً إلى عسير . وقد استمر حكمهم من ١٣٨٢ - ١٥١٧م . حين سقطت المنطقة بكاملها بيد العثمانيين ، بعد معركة مرج دابق .

الموطن الأصلي للشركس هو شركسيا التي تمتد بين البحر الأسود ونهر كوبال ، وتعرف بمنطقة القوفاز وتنتمي لغوياً لهذه المنطقة . واعتنق أهلها الإسلام في القرن السابع عشر ، وقد تخلت تركيا عن شركسيا لروسيا ، عام ١٨٢٩ ، غير أن المقاومة الشركسية ضد القيصرية الروسية تواصلت إلى أن احتل الروس بلادهم نهائياَ وفرضوا عليهم الرحيل ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وقد تآمر العثمانيون مع القيصرية الروسية وساعدوا الشركس على الرحيل للاستفادة من قدراتهم الحربية ، خاصة بعد الهزائم التي واجهها العثمانيون فقاموا بنقلهم إلى البلاد العربية والأناضول ، عام ١٨٧٨ براً وبحراً ، حيث أسكنوا في فلسطين والأردن . وذلك في إطار مهمّات أمنية وعسكرية ، وكذلك لحماية الخط الحديد الحجازي ، وقوافل الحج إلى مكة .

إنه فصل جديد من فصول حياة شعب بدا وكأنه قد كتب عليه احتراف القتال .

لقد حرصنا على الإحاطة بالجوانب التاريخية والاجتماعية في حياة الشركس قبل الدخول إلى النص الروائي المدهش الذي فاجأت زهرة عمر به الجميع . . ذلك أن الرواية التاريخية لا بد ان تعتمد أساسا على مدونة تاريخية رسمية ، وعن وقائع وأزمنة وأمكنة محددة ، ثم بعد ذلك فقط يتدخل التخييل الروائي ، وعبر بصيرة المبدع ، لكي نقرأ التاريخ بصورة أكثر عمقا وشمولا . . ذلك أن الروائي معني أصلا بوقائع وحيوات البشر العاديين ، صناع التاريخ الحقيقيين ، لا بسير الحكام وتواريخهم الرسمية .

***

«الخروج من سوسروقة»

تقدّم زهرة عمر في روايتها الأولى «الخروج من سوسروقة» ملحمة الشتات الشركسي في القرن الماضي ، من موطنهم الأصلي في القفقاس إلى (جنة العثمانيين) ، ثم بدايات استقرارهم في عمّان . غير أن زهرة لا تقدّم رواية سردية تاريخية ، من النمط المعروف في الروايات التاريخية ، ولكنها تقدّم نصاً إبداعياً ينتمي على مستوى التكنيك الفني إلى رواية الحداثة .

هذا الاختيار الفني ، كما يبدو لنا ، لم يكن نابعاً من طبيعة الموضوع ، بل على العكس من ذلك ، فإن الطبيعة التاريخية للموضوع المحكي وحركة نزوح الجماميع واستقرارها في عمّان ، وحياة العائلة الشركسية في مواجهة العديد من التحديّات كانت تفترض أن تلجأ الكاتبة إلى الأسلوب السردي القادر على تغطية كل هذه الوقائع التاريخية بيسر وسهولة . فلماذا لجأت زهرة عمر إذن إلى النص الحداثي؟

إن النص الحداثي يرتبط من حيث الضرورة الفنية ، إن وجدت ، بالتعبير عن الذات الإنسانية المفردة والمتوحّدة ، وعما تعانيه من أزمات وتمزّقات ، وعن تشظّي النفس وانسحاقها في مواجهة الآلة الجهنمية التي تدفعه بعيداً نحو المزيد من الاغتراب والاستلاب .

في الزمن الشركسي المحكي والممتد قرابة نصف قرن ، وينتهي مع عهد الإمارة في أوائل العشرينيات ، فإن الشراكسة رغم الشتات ظلّوا يعيشون وفق انضباطية شبه عسكرية على قاعدة ملزمة من العادات والتقاليد الشركسية الحازمة التي تعبّر عنها «أديغة خابزة» . هذا الواقع الجماعي تستطيع الرواية الكلاسيكية التعبير عنه بصورة أفضل بكثير من رواية الحداثة . فلماذا اختارت زهرة تقنية رواية الحداثة؟

هاجس زهرة عمر في كتابة رواية حياة الشركس وتاريخهم ومعاناتهم يشبه في جذره المركزي هاجس «اليكس هاليي» لكتابة روايته الكلاسيكية الهامة «الجذور» ، فكلا الطرفين : الشركسية والزنجي ، يبحثان عن الانتماء إلى شيء يستحق أن ننتمي إليه ، فالأقليات ما زالت غير قادرة على الانتماء إلى الأكثرية السائدة .

غير أن زهرة عمر لم تجد مثل هاليي هذا التاريخ الموثّق والمكتوب عن تاريخ الرجل الأسود في أميركا وصولاً إلى معرفة أجداده في إفريقيا . فهي لا تملك إلاّ كومة من الحكايات والأساطير الشفوية المنقولة وفتات تواريخ غير مؤكدة حول كيفية الخروج . . الخ . . فالشركس لم يعرفوا الكتابة ، وليس لديهم تاريخ مكتوب .

إن الكتابة هنا ورغم الجهود الواضحة التي بذلتها زهرة لتجميع هذه الوقائع والحكايات (والوثائق) والأساطير . . الخ ، إلاّ أنها بمجموعها لا تكفي لإعادة صياغة الأحداث والوقائع ضمن منطقها الواقعي والتاريخي ، وهي تعترف في المقدّمة ، على لسان بطلتها ، بصعوبة إمساك الوضع ، بسبب عدم وضوح الرؤيا مما اضطرها إلى تغليف الزمن المحكي «بضباب أجواء مموهة ، تحمل أساطيرنا ، وملامح بطولاتنا وحكايانا الشعبية . . وأصول عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا الفكرية وأسلوب معيشتنا» . إن ما أسمته زهرة عمر«بتغليف الزمن بضباب أجواء مموهة» هو الذي دفعها نحو النص الحداثي ، فمن خلاله يمكن تقطيع الزمن ومنتجته ، ويمكن إدخال الوقائع في عالم الخيال والأساطير ، كما يمكن أن يلتقي البشر بالجن والعفاريت ، وتختلط الحقيقة بالأحلام والنبوءات بالكوابيس .

المهم في المحصّلة النهائية هو التعبير عن هاجس الروح الشركسية واستحضارها بكامل جلالها وروعتها المدماة بالعذاب . فتستطيع زهرة ، كما استطاع هاليي ، أن تضع رأسها على حضن التاريخ الحي فتشعر بالدفء والأمان والانتماء ، كما تشعر كذلك بالرضا ، لأنها كانت وفيّة للآباء والأجداد ، ومعتزّة بانتسابها إليهم ، كم يليق بالشركسي الأصيل .

***

تقع رواية زهرة عمر«الخروج من سوسروقة» في ٣٠٥ صفحة من القطع المتوسط أي ما يقارب ٦٥ ألف كلمة ، وحين تنتهي من قراءة هذا العمل الروائي التاريخي الضخم ينتابك إحساس مركّب : فأنت من جهة لم تستطع أن تمسك بخيوط الأحداث والشخصيات وتتابع حركتها وتطوّرها وعلاقاتها بين بلاد القفقاس وعمّان ، ولكنك من جهة ثانية تجد نفسك مشبعاً بالروح الشركسية ومشدوداً إليها بوشائج لا تمحى ، صحيح أن هناك شخصيات أساسية في الرواية ، ولكن هذه الشخصيات لا تقدّم وفق سياق وملامح واضحة ، ولا في إطار علاقاتها المشتركة ، أو على أرضية تناميها وتغيرها مع حركة الوقائع والتطورات الكبيرة التي أصابتها .

قد تكون هذه الشخصيات واضحة ومعروفة في ذهن المؤلفة ، غير أن هذه المعرفة لم تنقل إلى القارئ/ المتلقي ، ذلك أن زهرة عمر لا تمتلك المعرفة الكافية بالمسار التاريخي العام لحركة الواقع والأحداث ، ولم تود اختلاق وقائع بديلة يمكن أن تتضح الشخصيات من خلالها وتتنامى على طريقة الرواية الكلاسيكية ، فزهرة عمر على

كل حال مشدودة إلى هاجس مختلف نسبياً وهو تقديم نبض الحياة الشركسية ومعاناتها بما تمتلكه من أدوات فنيّة ملائمة أو تعتقد هي أنها ملائمة .

***

تبدأ الرواية بمشهدية تراجيدية شديدة الدلالة والتأثير فثمة عجوز شركسية (مسرة خان أو شانخوه) قد تجاوزت المائة من العمر ، وهي تحتضر على فراش الموت ، ولكنها حتى«لا تموت كبقية الناس» ، كما تتشكّى ابنتها الكبرى يسرى (ص ٧٠) . فالعجوز مشدودة إلى تاريخ طويل من الكوابيس والذكريات والبشر الذين شهدت معاناتهم وموتهم عبر الرحلة القاسية والمريرة التي قطعتها بين القفقاس وعمّان ، وتكاد تلخّص التاريخ البائس للشركس في هذا العصر ، حيث القتل والتهجير والاقتلاع ومعاناة الموت الطويل .

حول سرير المحتضرة العجوز تلتف بناتها وحفيداتها وقريباتها ، ولكن«مسرة» تتخيّل ، وفق عادة قديمة للشركس ، بأن ثمة جمع حولها ينشد الأغاني ويروي الحكايات والأساطير ويعزف على البشنة (الأكورديون) ، فتنداح حكايات الشركس وأساطيرهم وتواريخهم وعاداتهم . . الخ . . ومن خلال هذه الأساطير والتواريخ ينبثق الأهل والأحباب الذين ماتوا منذ سنوات طويلة وتدير «مسرة» معهم حوارات متقطّعة ، وتأتي بحركات غريبة ، تحار بناتها وحفيداتها في تفسيرها .

المشهد هنا يعبّر عن مستويين : واقعي حيث تصطف بنات مسرة الثلاثة وحفيداتها منور وياسمين والطفل البكّاء حسين وقريبتهم بهية ، ثم مستوى خيالي ترى فيه مسرّة والدها «بمكمرزا كوندوقة أو باباج» كما ترى عمها «زاور» والمنشد تامبوت وراوية الأساطير والحكايات «مولي خان» ، كما تنبعث حكايات وشخصيات أخرى متوفاة : أخوها «تامر» الذي قتله الجيش القيصري ، عشية الرحيل من الوطن ، ثم فرس الوالد «فستة» الذي قتله باباج قبل أن يركب الباخرة ، وهو يبكي ، «فعلى كل فارس أن يقتل فرسه ، لسنا فرساناً بعد اليوم» (ص ٣٦) . هكذا تستعيد «مسرة» بصورة متقطّعة مشاهد الخروج ، ثم رعب البحر وأهواله في سفينة الموت . . حيث اجتاح الوباء الركّاب فماتت أم مسرّة وأخوها يلدار وعمها وسمان ، وألقيت جثثهم في البحر ، فاجتاحت الكوابيس الطفلة الصغيرة «مسرة خان» وسكنتها الأشباح والتهيئات طوال حياتها . . فثمة كوارث ومآسي عديدة قادمة ، وثمة أهوال كفيلة بتحويل حياتها إلى كابوس مستمر : ففي حوش الدار تتراكض كلاب قزمة على

قائمتين ، وثور بعين واحدة وقائمتين أيضاً . . فتطاردهم مسرّة بقصيبتها (ص ١٥٥) ، ثم هي تعيش مع حيّة هائلة في بيت زوجها «نياز» وتشهد من شق الباب الضباع وهي تأكل الحمار«عزيز» وهو حي ، وبعدها يموت ولداها ممدوح وأنزور . وقبل ذلك فالموت الأسود يخطف «نارت» الذي كان يكبرها قليلاً ، وكان قرانها قد عقد عليه ، وهي في الحادية عشر ، فأصبحت أرملة دون زواج ، ولكن ماذا بعد؟ أحبّت «ختات» أستاذ الشريعة في وادي السير وفي ليلة الخطيفة يصلها ملفوفاً« بالشاكوه وكأنه قطعة سجق كبيرة غارقة بالدماء» (ص ٢٦٧) ، فقد قتله البدو وهو في طريقه من وادي السير إلى رأس العين في عمّان .

لقد تساقط أفراد الأسرة كما تساقط الأحباب في الرحلة المميتة عبر البحر ثم في قرية «بلق كسر» التركية حيث فقدت كل عائلتها بما فيها أختها جان ، وزوج أختها تامبوت ، وعمها زاور ، وخالتها نانا . فلا يبقى من العائلة في هجرتها الثانية من «بلق كسر» إلى عمّان سوى «باباج وأنا» (ص ٢٦٦) .

يذكرك اسم مسرّة خان أو سيدة الفرح بحجم التعاسة التي عاشتها فبات منتهى أحلامها كما تقول : «أن أشعر بالأمان . . أنام ليلة واحدة منفلتة من حبل الزمن . . فلا تمتد فيها تلك الأصابع المتجمّدة تقبض قلبي فأحس أنني أغطس في لجة عمياء مائي يغرق كل شيء . فاستيقظ وديك ذبيح يتخبّط في صدري ، أحسّ بفجيعة غامضة تحوم حولي في الخفاء فأنسحق» . فما أقسى الحياة التي يكون غاية المنى فيها أن تنام هذه البائسة المدمرة «ليلة أمان واحدة لا توقظني فيه الكوابيس والفواجع» (ص ٢٦٧) .

ليس غريباً ، بعد كل هذا التاريخ ، أن يتدافع كل هؤلاء الموتى والذكريات والحكايات والأساطير ليلتفّوا حول سرير المحتضرة في لحظة الوفاة ، ولكنها ترفض أن تموت ، لأنها رمز معاناة وصمود واستمرار الروح الشركسية ، ولكن لا بدّ أن تفعل شيئاً ، مثل «ستناي» ليبقى النبض الشركسي حيّاً ومستمراً ، كما استمر«سوسروقة» بدموع وأنفاس أمه الأخيرة :

تحكي الأسطورة الشركسية أن «سوسروقة » ولد من بطن الصخر حيث جلست أمه ستناي فحبلت به من نظرات الراعي العاشق فولّده «لبش» (إله الحديد) .

سوسروقة هذا الذي صنع العديد من ملاحم البطولة قتل شاباً ، ووزعت أطرافه في أماكن عديدة ، ولكن أمه ستناي وجدتها ووضعتها إلى جانب بعضها البعض ،

وراحت تغسلها بقطرات الندى التي تجمعها من الأزهار البرية ، طلعت الشمس ولعقت ما تبقّى من ندى فغسلت وجهه بدموعها ففتح عينيه . . قبّلت شفتيه ففتح فمه وتنهّد . . انتقلت روح ستناي إلى ولدها وسقطت جثة هامدة . . هكذا عاش سوسروقة وهكذا عاشت ستناي وتواصلت في قلب الأسطورة الشركسية .

«مسرّة خان» المليئة بالحكايات والأساطير كان من حقها أن تحلم بأن تكون ستناي الجديدة ، لتبعث الحياة في بطل شركسي جديد هو«شوجن» ، شقيق مولي خان الذي قتل في مشهد بطولة لا ينسى ، خلال مواجهة مع البدو في عمّان . تحلم مسرّة أن تذرف دموعها على الفارس شوجن ، فينبعث «نارت» حيّاً من جديد . . هكذا تختلط الأساطير بالوقائع والأحياء بالأموات في مشهد شكسبيري رفيع المستوى ، وعبر نص إبداعي شديد التوتر والتأثير والحضور ، وبأسلوبية متميّزة عميقة النفاذ .

وعلى امتداد الرواية تتناثر الوقائع والحكايات والتفاصيل والعادات وأنماط السلوك والعلاقات وأسماء المواقع والأماكن ، كما تروي العديد من الأساطير وتبعث إلى الحياة العديد من أسماء ومفردات الحياة الشركسية . . ومن مجموع ذلك كله يرتسم المشهد الملحمي الهائل لرواية الشتات الشركسي ، وحيث تتجلّى إرادة الإنسان العنيدة التي ترفض الإنكسار أمام الموت لأن الحياة أقوى . . هذا هو المغزى العميق الذي تعبّر عنه عجوز زهرة عمر ، إنه وجه آخر لعجوز همنجواي ، ولوجوه جاك لندن وجوركي واستروفسكي في«الفولاذ سقيناه» . فالبطل الأسطوري الشركسي «سوسروقة» سقي كالفولاذ لحظة الميلاد ، فحين انشقّ عنه الحجر كان جسم الصبي مشتعلاً كالنار والشرر يتطاير منه ، «فأمسكه لبش بكماشة متينة وغطّسه في الماء سبع مرات ، وكان الماء يغلي في كل مرة . . وبعد ذلك أصبح جسمه كالفولاذ» (٨٧) ، وبالطبع ما عدا المنطقة التي كان لبش يمسكه منها بالكماشة . إنه«كعب أخيل» .

وكلمة أخيرة ،

«الخروج من سوسروقة» عمل روائي كبير وهام ولكن إشكاليته تنبع من أن الوصول إلى مفاتيح جمالياته المدهشة تحتاج إلى أكثر من قراءة واحدة ، فكم من القراء يفعل ذلك؟ السؤال برسم زهرة عمر وهي تستكمل هذا الجهد الملحمي التاريخي ، وهي جديرة بالسؤال وبالانتظار معاً .

« ..سوسروقة خلف الضباب»
شرفة على الموت.. شرفة على الحياة

« – لقد مات ذلك الزمن . .

– وكـيف للزمن أن يموت؟ . .– عندمـا يموت أناس ذلك الزمن . .ولكن لا شيء يموت . .

– إنه يبقى هناك في ذاكرة الأجيال . .

– يبـقى كـأطيـاف . . كـأشـبـاح تطوف في الظلام . . ويلتـصق بنور القـمـر . . كقصص تروى . .

– عميمة . . احكي لنا عن زينب وديك الحبش . .

– « كان ذلك في إحدى ليالي الشتاء القديمة . .» . .

(سوسروقة خلف الضباب ص ١٣٢)

وتكر مسبحة الحكايات ، وتواصل زهرة عمر نبش التاريخ الشركسي بأساطيره وأبطاله ووقائعه الملحمية القديمة . هناك في بلاد القفقاس وعبر الطريق الدامي الطويل في باخرة الموت ، وفي «بلق كسر» التركية . . وهنا في عمان .

«شانخوه» أو «مسرة خان» ، من على سرير احتضارها ، وقد تجاوزت المائة عام ، تواصل نسج ذكرياتها فتختلط الحكايات الأسطورية بالوقائع . . الأموات بالأحياء ، الأشباح والجن والعفاريت والغيلان . . الثيران التي بقائمتين وعين واحدة . . الكلاب الممسوسة بالشر بالضباع الوحشية . . الكوابيس المرعبة بالأحلام المستحيلة . . البشر الخارقون بالناس العاديين . . البطولات القديمة بالزمن المهزوم وقد انكسر ظن الفارس الشركسي فتحول إلى بندقية مأجورة . .

«شانخوه» ترفض حتى أن تموت . . إنها رمز الروح الشركسية التي لا تموت قبل أن تودع سر استمرارها بالمستقبل . . هكذا فعلت ستناي وهي تطبع على شفتي ولدها سوسروقة قبلة الحياة ثم تموت . . وهكذا تحمي «شانخوه» الحياة الشركسية .

ولكن كيف؟ . .

بحماية ذاكرة الناس : تراثهم وأساطيرهم وحكاياتهم ووقائع أيامهم وسير أبطالهم «كقصص تروى» . .

ولكن الموت حق .

نعم . . لكن الأمل هو استمرار الحياة رغم الموت ، ولهذا تتواصل الحكايات وتتناسل ضد الفناء والنسيان والقتل . . هكذا نجت شهرزاد من سيف شهريار ، وهكذا ينجو الشركس من سيف الزمن .

في روايته «الجذور» راح اليكس هاليي يرتد إلى الماضي السحيق بحثاً عن جذره الأول في أفريقيا . . إنه البحث عن الانتماء للمستقبل من خلال العثور على منبته الأول . .

زهرة عمر تعرف موطن الأجداد في جبال القفقاس الباسلة . . حكاية زهرة مع التاريخ قريبة . . سمعت جوانب منها من أمها وأبيها ومن شقيقتها الكبرى حكمت .

زهرة أو شانخوه مسكونه بهاجس آخر يأخذ شكل سؤال وجود :

ماذا بعد أن فقدنا وطننا ، وفقدنا معه هويتنا وكرامتنا؟!

«إننا رجال ونساء . . كائنات لا تملك وجوهاً . . ولا ملامح . . ولا حتى أعضاء . . كان الأجدر أن نموت . . على أن نترك ذاك الوطن . .» .

تسأل أباها : «قل لي «باباج» . . كيف تستطيع الشجرة أن تبقى شجرة إذا ما اقتلعت من جذورها . . من التربة التي تكونت ونشأت . . ونمت فيها! . . هاه! هل تبقى شجرة؟ إنها تصبح هيكلا فارغا . . مقلوبة جذوره إلى أعلى . . ذلك ما نحن عليه» .

فقدنا حتى ملابسنا التقليدية علقناها زينة على الحائط . . كراية مضى زمان رفعها .

هذه الجذور المقلوبة والجافة هي ما تحاول شانخوه/ زهرة . . ، وهما على سرير احتضارها أن تمداها بنسغ الخصب كي تستوي شجرة الحياة وتضرب جذورها عميقاً في أرض الذاكرة . . أرض الحكايات .

هكذا تصبح الرواية وسيلة لترميم وطن كي يعيش للمستقبل ولو في أرض ثانية . . أرض الذاكرة .

ولكن من أين تستمد هذه المرأة العنيدة كل هذا التحدي لمجابهة ضباع الموت كي تحمي أطفال المستقبل؟

تروي الملاحم الشركسية أن البطل الأسطوري سوسروقة قد ولد من بطن الصخر حيث جلست أمه ستناي ، فحبلت به من نظرات الراعي العاشق . . فولده «لبش»

إله الحديد ، فكان أن سقي كالفولاذ لحظة الميلاد ، فحين انشق عنه الحجر كان جسم الصبي مشتعلاً كالنار والشرر يتطاير منه ، « فأمسكه لبش بكماشة متينة وغطسه بالماء سبع مرات ، وكان الماء يغلي في كل مرة ، وبعد ذلك أصبح جسمه كالفولاذ» .

وكذلك سقيت شانخوه ومعها جموع الشركس بالأهوال العظام التي تهد روابي الجبال . . هكذا تفولذت إرادة الحياة في الروح الشركسية ، وباتت شانخوه قادرة بقصيبتها على مواجهة الضباع والتهيئات المرعبة عن الأفاعي الضخمة والكلاب القزمة الممسوسة بالشر والكوابيس .

إذا كانت روح شانخوه قد تفولذت بالأهوال وبقوة الحياة التي مثلتها الأم ستناي وهي تهب سوسروقة حياة جديدة فإن زهرة عمر ومن على فراش احتضارها ضد السرطان ، كانت تمتلك إلى جانب أسلحة شانخوه الماضية روح الأم العظيمة عند مكسيم جوركي والفولاذ سقيناه عند استروفسكي وإرادة الحياة والتحدي عند أبطال جاك لندن ، وعجوز همنجواي الذي يكثف الروح الإنسانية الباسلة وهو يجابه الموت والخسران : «الإنسان قد يدمر ، ولكنه لا ينهزم» .

زهرة عمر تستمد إذن قوتها الروحية من التقاليد الشركسية فائقة الانضباط وكذلك من التقاليد الشيوعية المؤمنة بالعدل وبحتمية انتصار المقهورين والفقراء والمهجرين من أوطانهم ، وفي أوطانهم . . ومن هنا بالضبط تقيم زهرة عمر هذه العلاقة الوثيقة بين الشركسي والفلسطيني وهما يخوضان صراعهما الدامي ضد المنافي ومن أجل البقاء . . والمستقبل .

تمتد رواية سوسروقة بجزأيها قرابة المائة عام ونيّف : «الخروج . .» منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل العشرينات من القرن العشرين . . ثم «خلف الضباب» من أوائل العشرينات إلى منتصف التسعينات . .

تستعيد شانخوه هذا التاريخ الطويل من خلال استحضار موتاها الأقربين الذين يديرون معها الحوارات ويروون الحكايات وينشدون الأغاني وفق التقاليد الشركسية القديمة : تامبوت على البُسنة (الأكورديون) وأمينة على الكلمات ، وتريد من فارسها شوجن العزف على الناي . . وعبر هذه الاحتفالية التي تعيش شانخوه ذكرياتها القديمة ثمة مشهد واقعي آخر حيث نبات شانخوه الثلاث وبعض حفيداتها وقريباتها ينتظرن حول سرير احتضارها ، وهن يرقبن حركاتها وضحكاتها وهمهماتها الغريبة . .

إنها على البرزخ الفاصل بين الحياة والموت . . على الشرفة المطلة على الأموات وعلى الأحياء . . فها هو والدها «بكمرزه قندوقه» وها هم أزواجها الموتى : «نياز» و «عليم» و «أصلان» ثم «نارت» الذي عقد قرانه عليها وهي في الحادية عشرة ولكن يخطفه الموت ، كما يخطف «ختات» وهو في طريقه لخطبتها . . ثم يموت فارسها شوجن في معركة بطولية لا تنسى . . وأخيراً يقتل «قلجري» كبير المقام في دمشق ، وعاشقها في القطار قبل أن يكتمل لقاؤهما في الجولان ، وقد توهمت شانخوه بأنها هناك ستضع حداً لآلامها وكوابيسها .

ومع الوالد والأزواج والعشاق تحضر راوية الحكايات والأساطير«مولي خان» ويحضر العم «زاور» ، كما تحضر الأم وآخرون .

ومن هؤلاء وأولئك تنطلق الحكايات والأناشيد والوقائع البعيدة والقريبة تنطلق بالأساطير والكوابيس وعالم الغرائب ، فإذا بالتاريخ الشركسي في بلاد القفقاس يتواصل عبر الشركس وعبر العرب بتاريخ شرق الأردن فيحضر عودة القسوس بمذكراته عن عذابات النفي والسجن والاعتقال وعمليات التعذيب في سجون «عمان» و«معان» و«العقبة» و «جدة» ومع السجناء الشاعر المتمرد مصطفى وهبي التل «عرار» فإذا المعاناة والألم والظلم توحد عبر أهوالها حكاية الشركس والأردنيين ومعهما الفلسطينيون المهاجرون .

(ينتسب حي المهاجرين في عمان إلى الشراكسة لا إلى الفلسطينيين وإن انتمى كلاهما إلى ذات الأسباب والمآل : الطرد الظالم من الوطن وحياة المنافي) . . ومثل هذا التوحد بالآخرين هو سمة التواصل الإنساني الحميم الذي تخلقه ثقافة العدالة الأمية لزهرة عمر فلا تنغلق ، رغم عشقها العظيم للتاريخ الشركسي ، على مجرد أقلية قومية مهاجرة تجتر آلام المنافي فحسب . . وهي كذلك لا تنعزل مع العصر الحديث بعيداً عن التراث العربي والإسلامي الذي شكل وجدان هذه الخلطة البشرية من سكان الأردن .

التراث الشركسي البعيد يختلط بالتراث العربي . . فتحضر ملحمة الموت في عاشوراء جنوب العراق ، ويحضر شقيقا فاطمة الشيعية من جنوب لبنان ليغسلا عار اختهما التي تزوجت الشركسي دودشه في عمان . . وشهداء مؤته الثلاثة أبو رواحه وشرحبيل والطيار يلتقون بالشهداء الفلسطينيين الثلاثة في الثلاثاء الحمراء : عطا ومحمد وعلي .

«إنه يوم الحشر» ، تقول شانخوه التي كانت آنذاك في فلسطين ، وتضيف : «هذا شعب آخر يعاني مما عانيناه ، وبهذه العبارة تختم زهرة عمر روايتها .

غير أن الخاتمة التراجيدية الحقيقية تأتي قبل ذلك بصفحات حين التقى باباج بحصانه فتسه على هيئة الحصان «مازا» أو القمر ، ومتى؟ بعد مائة عام . . مازا ليس مجرد شبيه «لفتسه» إنه هو . .

قبل سنوات طويلة ، ولحظة الرحيل عن الوطن يقتل باباج حصانه فتسه قبيل ركوب الباخرة ، قتل فتسه وهو يبكي : «على كل فارس أن يقتل فرسه ، لسنا فرساناً بعد اليوم» .

بوران من الحرس الأميري بعمان يحضر إلى حيّ المهاجرين على ظهر حصانه مازا فيلحظ علاقة العشق المتبادلة بين باباج «والد شانخوه» وبين مازا يقول بوران :

– كنت فارساً مرموقاً بكمرزا . . لابد أن هذا الحيوان الجميل يذكرّك بآخر شبيهاً له! .

وكان مازا ينظر في عيني باباج مباشرة ، وارتعش كتفه ارتعاشات سريعة نفخ الهواء من أنفه الوردي بقوة ، ومضغ اللجام وحمحم . . وهو يدور في مكانه . . يعلق بوران :

«– أنظر بكمرزا إنه ينظر في عينيك . . يبدو أنه شغف بك هو الآخر . . امتطيه بكمرزا . . وخذ جولة معه تتذكر غابر أيامك . . منذ متى لم تركب الخيول؟

– هو هوه! . . منذ زمن بعيد . . منذ ألف عام يبدو . . منذ أن فقدنا هويتنا كفرسان أحرار . . وليس فرساناً برسم البيع .

اقترب مازا من باباج يتشممه . . امتدت يده منفلته إلى جبهته يتلمسها . . ويمسد على نجمة مازا البيضاء ويسدل له غرته . . رفع الحيوان رأسه . . وأخذ يلحس يد باباج . . ويده الأخرى . . امتلأ وجه باباج بالضياء . . «لم أر وجهه طافحاً بالسعادة في كل حياتي ، كما رأيته في تلك اللحظة» .

تقول شانخوه :

ليلتها انفلت مازا من الإسطبلات الأميرية وراح يركض ويحمحم حول بيت باباج . . صهل بشدة وهو يشب على قائمتيه الخلفيتين . . ثم انطلق يسابق الريح . . مبتعداً وسط الظلام . .

إلى أين ذهب مازا؟ ربما إلى الوطن . . إلى بلاد القفقاس . . ليلتها مات باباج

وربما ارتحل معه إلى هناك .

لا تنتظم رواية زهرة عمر بجزأيها وفق منظومة سردية كلاسيكية . . إنها شظايا مبعثرة من حكايات قديمة ووقائع أليمة . . من أساطير وتهيئات . . من أحلام وكوابيس . . إنه تاريخ مشتت في ذاكرة عجوز تحتضر وقد جاوزت المائة عام . . «شانخوه» وهي كذلك نفثات جسد يقاوم مرض السرطان الفتاك . . «زهرة» . . فكيف لا تكون الرواية والحال كذلك هي انعكاس لكل هذا التشظي واللامعقول!!

في الرواية حشد لا حد له من الأساطير والحكايات والوقائع والتهيئات . . بل إن الأحلام والكوابيس تأخذ حصتها كاملة في رواية احتضار ذاكرة ترفض أن تموت ، لأنها تريد أن تبث روح الحياة برمز الحياة الشركسية الفارس «سوسروقة» ، فالمحتضرة هنا ليست شانخوه فقط وليست زهرة فحسب ، إنها ستناي أم سوسروقة التي تبث روحها عبر أنفاسها الأخيرة ثم تموت .

ورواية سوسروقة خلف الضباب هي أنفاس زهرة الأخيرة التي تبثها في سوسروقة ليبقى الرمز الشركسي حياً . . فيتواصل الاثنان مع الزمن : عبر الأسطورة . . وعبر الرواية ، «لتبقى هناك في ذاكرة الأجيال . . كقصص تروى» .

هكذا لاشيء يموت . . انه الإنسان مثل حبّة القمح ، وحيث «يخرج الحي من الميت والميت من الحي» . ولكن إلى جانب زهرة الشركسية المسكونة بالأساطير والحكايات والعذابات ثمة «زهرة» أخرى ابنة الحياة وابنة السياسة والأيديولوجيا . . زهرة المرأة/ الأم/ العاملة ، الكاتبة المتلزمة في صفوف اليسار الشيوعي والمنتمية إلى ثقافة العدالة الإنسانية والأممية . . فيكون من تلاقي هاتين (الزهرتين) هذه الخلطة الروائية وخصوصاً في جزئها الثاني حيث تحضر وقائع الحياة الأردنية بكل تنويعاتها الحضارية والثقافية فترصد بانتباه عميق ، وهي في غمرة عالمها الميثولوجي الشركسي ، بابور الكاز والقطار وحنفية الماء والسيارة ومصابيح الشارع وماكينة الخياطة . . والى جانب ذلك ترصد إحدى الزهرتين تشكل الإمارة وتطور الحياة السياسية بأحزابها ومؤتمراتها وسجونها ومنافيها وشعرائها أيضاً . . كما ترصد الهجرة الفلسطينية وتداعياتها في فلسطين والأردن . . ثم ينفتح أفق الرواية إلى صراعات الخبز والحرية في أحداث الكرك ومعان والطفيلة في أوائل التسعينات .

غير أن زهرة الأردنية وهي تنهمك في هذه التفاصيل لا تلبث أن ترتد مع زهرة الشركسية «شانخوه» فتواصل من على سرير احتضارها استحضار حكايات الشركس

وأساطيرهم القديمة وتدير الحوارات مع الأحداث «فليس ثمة فاصل بين الاثنين سوى برزخ صغير أشبه بجدول لطيف يكفي شانخوه أن تمد قدمها فوقع لتعبر إلى العالم الآخر .

هذه الثنائية في مكون زهرة عمر جعل «سوسروقة خلف الضباب» رواية أقل تماسكاً كبنية فنية إذا ما قيست بالخروج من سوسروقة» ، غير أن ما عالج هذه الثغرة الفنية ، وخصوصا لجهة وجود أجسام معلقة على جسد الرواية مثل مذكرات عودة القسوس ، أن أدوات زهرة الإبداعية وخبرتها الفنية قد تقدمت كثيراً ويتجلى هذا بوضوح عبر لغة الرواية وأسلوبيتها المدهشة ونفاذها العميق وتأثيرها الكبير في وجدان المتلقي ، ولكن على مستوى المشهد الواحد داخل الرواية ، وليس على مستوى البنية الفنية للرواية ككل .

قصة حياة زهرة عمر ومعاناتها هي النموذج المصفّى لتاريخ الشركس المعاصر ومعاناتهم الطويلة . . من هنا فنحن لا نعثر على امتداد رواية زهرة على فرحة صغيرة غير مغمسة بالحزن أو بالموت . . فمن أين يأتي بالفرح ذلك القلب الحزين الذي يفتك به السرطان وذاكرة مدماة ترفض النسيان :

عرس الشهيد ، زغرودة الموت ، ورقصة الدم ، وعروس النيل .

حلم أصلان وفرح اللقاء بذوي الأصابع المشوهة التي تحيل الحلم إلى كابوس .

ثم شانخوه وأصلان ، موت وعرس .

وكذا الموت بشارة لسعادة قد يجدها طفلاها «جميلة» و«حسين» في السماء حتى لا يلقيان عذاب الأم شانخوه على الأرض .

وهو كذلك الحب يأتي مع الموت «حكاية أمينة وجانتي» وهذه الجدلية المرعبة بين الفرح المستحيل والموت اختبرتها شانخوه بوفاة أزواجها وأحبابها وخطابها تباعاً : نياز ، وأصلان وعليم وشوجن وختات وقلجري . . وقبلهم حين فقدت كل عائلتها ، باستثناء أبيها في رحلة الرعب والموت من القفقاس إلى عمان .

أما «باباج» الأب فإن لحظة الفرح الوحيدة التي عاشها منذ أن غادر القفقاس لا يجدها إلا بعد أن يلتقي بحصان «فسته» أو «مازا» في يوم رحيله الأخير .

إنه «عرس الدم» حسب لوركا العظيم . . إنه عرس الحياة والموت الشركسي .

يحضر باباج من عالم الموتى يضرب الأرض بعصاه قرب سرير ابنته شانخوه مشكلاً لحناً إيقاعيا منعماً ، ويحضر زوجها الميت أصلان ليدفىء يديها المثلجتين . .

يضرب بأوسط أصابعه الجانب الأيمن من جبهته . . يتشكل مع طرقات عصا باباج ضربات إيقاعية لا تصل من الأموات إلى شانخوه فقط بل تصل إلى الأحياء كذلك وهن يتحلقن حول سرير المحتضرة .

تقول ياسمين : «يا رب ما هذه الضربات التي تشرخ صمت الليل»؟!

فتتساءل منور عبر جواب الخوف :

– هل هي ضربات منجل «ملاك الموت» يقطع به الهواء محمياً قبل أن يبدأ مهمته الكريهة؟ .

أما الابنة الكبرى فتضع يدها على فمها تكتم ضحكتها وهي تخفض كتفيها :

– يا لحماقتكما . . إنه الخوف يجعل من الفأر نمراً . . أنصتا أيتها البلهاوتين . . ذاك إيقاع طبل . . وتلك زغرودة . . تحرك لطيفة جذعها مع إيقاع العرس البعيد وهي تردد : «هنا احتضار . . وموت وفناء . . وهناك زواج ونسل وحياة . . لا الحي يبقى ولا الميت يعود . . من الميت ومن الحي؟!

كلاهما مولود وكلاهما ميت . . يأتي الحي من الميت . . ويأتي الميت من الحيّ .

في كتابات زهرة عمر الإبداعية ، كما في مواقفها الفكرية ، لا تنطلق زهرة من ثنائية ضدية بين المرأة والرجل ، ولكنها رغم ذلك تلاحظ هذا الوضع التاريخي المتدني لحالة المرأة ، وحيث يسعى الذكر المسيطر على فرض شروطه ورغباته . . ولعل جانباً مهماً في غياب هذه الثنائية الضدية ما تتمتع به الفتاة الشركسية من حرية وحق وفي الاختلاط :

استقبال الأصدقاء في صالونها والرقص مع الشباب والالتقاء بهم . . الخ ، خصوصاً قبل الزواج . . أما المرأة الشركسية المتزوجة/ الأم فتوهب ما تبقى من حياتها لأطفالها ولأسرتها ولكن شانخوه المعذبة بزواج لم يجلب لها سوى الكوابيس والكائنات الغريبة والضباع المتوحشة تتمرد على حال المرأة . . تحتج على مقتل الفتاة الشيعية على يد أخويها . ثم على مقتل الصبية على يد إخوتها فيما أمها تزغرد على موتها فقد «غسل العار بالدم» .

بعد موت زوجها نياز رفضت شانخوه الزواج من أخيه عليم في البداية . هددوها بحرمانها من أطفالها . . لم ترضخ ، غضب الأب وحزن رغم تقديره لظروف ابنته ، ولكنها أصرت على ممارسة حريتها ، وأن تخرج من هذه الحلقة الدموية المفرغة «على المرأة الحفاظ على النوع . . وعلى كاهل الرجل تأمين الرزق» تهتف شانخوه/ زهرة :

«دائماً هناك من يفكر عني ويقرر . . هل هذه هي حياتي أم حياة غيري تلك التي يتلاعبون بها كالكرة» ، ثم تهتف بحزم : « . . والآن انفتحت الثغرة أمامي . . هل أخاف . . وأتراجع؟ كلا وألف كلا الأولاد سيتدبرون شؤونهم ، والعم الذي أصر أن يتكفل بهم (إذا تزوجت غير أخيه) ليتكبل بهم . . أنا حرة الآن . . وسوف أنطلق . . سوف ألتهم الثمرة (تقصد الثمرة المحرمة) التي سقطت بحجري . . سألتهمها كلها . . لن أترك القشور . . ولا البذور» .

هكذا تمنت شانخوه ، أما زهرة فقد انصرفت إلى تربية أبنائها إلى ساعة موتها ، كما يليق بالأم الشركسية .

اكتمل قرار الحرية الذي اتخذته شانخوه حين سعى خطيبها الشركسي السوري «قلجري» إلى إقناع العم بأن يرافق الطفلان أمهما إلى الجولان . . لكن قلجري قتل قبل أن يكتمل فرح العروس بحريتها وبانتصار خيارها . . ثم إنها تلاحظ عبر حوارها مع أبيها كيف يمنح الأطفال الذكور الأفضلية فترد عليه باهتياج :

« يا للإناث المسكينات . . حتى هناك (تقصد في العالم الآخر) لا شأن لهن»؟

ومع سؤال الأنثى يطل سؤال الوجود وهو يأخذ شكل سؤال الأبد :

تسأل شانخوه زوجها المتوفي أصلان :

« - إيه . . أبه دش . . هل هي حقاً الحياة التي هناك! . . .ها!! وشوشني بالحقيقة . . لا داعي لأن يسمع الآخرون ذلك . . وشوشني أنا فقط بالصدق!

إن الموت قاس ومخيف! أليس كذلك؟

ولكن أصلان لا يجيب ، كما لا يجيب باباج على أسئلتها المتكررة .

« - كفى . .كفى . . شانخوه . . إذا أردت أن تعرفي عن أحوالنا عليك بالمجيء . . ستعرفين كل شيء . . هكذا الأمور . . لا جدوى من الإلحاح»!

إذن لماذا تمد شانخوه قدمها لتعبر البرزخ الضيق نحو العالم الآخر . . هي لم تذق طعم الفرح ولا متع الحياة ، فيما تدعى إلى عماء كامل لا تطمئن إليه ، ولا تثق بأنه سيعوض لها الفرح المفقود ، فلعل الإناث مسكينات ، حتى هناك . .

إذن فلتلاعب ملاك الموت ، وتمضي في رسالتها المؤكدة أن ترمم حياتها وتاريخها ووطنها بالحكايات . . تستدعي تامبوت راوي الأساطير وحافظ تراث الشركس وتاريخهم :

«تامبوت . . فدتك عيوني . . أسرد لي شيئا عن حكايا الأولين . . شيئا عن

الشجاعة . . وليكن عن شجاعة المرأة الشركسية . . أريد أن أسترخي قليلاً . . أريد أن أسترخي . . أريد أن أستر . . . . .

***

رضوى عاشور: «غرناطة»
الحكاية لا تزال مستمرة...

حين تريد الكتابة عن رواية تاريخية مثل رواية «غرناطة» لرضوى عاشور، تجد نفسك مشدوداً للحديث عن الرواية التاريخية عموماً. ذلك أن هذا النوع من الكتابة له خصوصية متميزة، وعلى درجة كبيرة من الحساسية والتعقيد. وبالتالي فإن محاكمة عمل فني يندرج في إطار الرواية التاريخية لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار الشروط الأساسية لمثل هذا العمل.

يواجه كاتب الرواية التاريخية مسؤولية مركبة، فهو من جهة مدعو لتناول مرحلة تاريخية، أي مدونة تاريخية، بالمعنى الرسمي، ومن ثم إعادة انتاجها أو تقديمها للقارىء بعد أن يبث فيها روح الحياة، بكل ما تحمله تلك المرحلة من حقائق ووقائع وتفاصيل وشخصيات وثقافات... الخ.. ولكنه في نفس الوقت، مطالب، إذا كان روائياً حقيقياً، بأن لا يقع في فخ السرد التاريخي للأحداث على طريقة جرجي زيدان. فهذه مهمة المؤرخين وكتب التاريخ، وليست مهمة المبدعين الكبار.

إن الروائي حين يختار ميدان الرواية التاريخية فإنه يفعل ذلك لأنه مسكون بهاجس أو قضية فكرية أو نفسية أو فنية يود التعبير عنها، ولذلك فهو يختار بين كل مراحل التاريخ مرحلة معينة تنسجم مع هذا الهاجس أو الفكرة، ثم إنه يختار أحداثاً وشخصيات محددة من هذه المرحلة، تخدم الهدف الذي يريد التعبير عنه.

إذا كان مطلوباً من الروائي أن لا يكون مؤرخاً على طريقة جورجي زيدان فإن عليه كذلك أن لا يسقط في اللعبة الفنية على حساب وقائع التاريخ. ومعنى ذلك أن على الكاتب الذي يتصدى لكتابة الرواية التاريخية أن يكون مؤرخاً وفناناً في آن واحد.

هذا ما فعله تولستوي الذي تؤرقه هموم الإنسان الكبرى، قبل أن يكتب رائعته التاريخية «الحرب والسلام»، حيث عمل سنوات مؤرخاً حقيقياً بين أكوام هائلة من الوثائق والكتب التي تناولت الحملة البونابرتية على روسيا.

وهذا بالتأكيد ما فعله فيكتور هيجو المسكون بهاجس الدفاع عن قيم الإنسان النبيلة، في مواجهة العنف والآلة، قبل أن يقدم ملحمته البؤساء. وبالمناسبة فإن الطبعة الكاملة من هذه الرواية تساوي خمسة أضعاف حجمها المتداول، وتضم

الوقائع الكبرى للثورة الفرنسية .

ومثل هذه المسؤولية التاريخية والفنية نلمسها بوضوح كذلك في روايات والترسكوت التاريخية ، وكذلك في «قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز ، وجسر على الدرينا لإيفو اندريتش ، والدون الهادىء لشولوخوف ، و«ذهب مع الريح» لمرغريت ميتشل .

أما في الرواية العربية فإن أبرز كتاب الرواية التاريخية بل روائدها جرجي زيدان كان مسكوناً بهاجس إعادة كتابة التاريخ العربي والإسلامي ، وليس باستلهامه فنياً . ولهذا فإننا نجد الوقائع والمعالم التاريخية حاضرة بكثافة غير أن الجانب الفني أو الروائي فقير ومكرر .

في ثلاثيته الفرعونية «كفاح طيبة» و «عبث الأقدار» و «رادوبيس» تقدم نجيب محفوظ خطوات على مستوى الصنعة الروائية ، ولكنه لم يغادر إطاره الفرعوني .

في «أولاد حارتنا» أدخل نجيب محفوظ تاريخ البشرية وفق معادلات رمزية أفقدت أولاد الحارة طبيعتهم الانسانية وحولتهم لمجرد معادلات جبرية :

س = الله ، ص = موسى ، ع = عيسى ، د = محمد ل = العلم . . وهكذا .

الاسهام العربي المتميز في تقديم رواية تاريخية حقيقية جاء على يد جمال الغيطاني في «الزيني بركات» عن زمن المماليك . وفي هذه الرواية التي طبعت في دمشق عام ، ١٩٧٤ ، كان الغيطاني مسكوناً بهاجس القمع وغياب الديمقراطية ، فاختار من التاريخ معادله الموضوعي الذي يعبر عن هاجسه ، وهو زمن الإرهاب المملوكي .

بعد قليل سنكتشف أن الهاجس المركزي لدى رضوى عاشور في «غرناطة» كان هاجساً سياسياً ووطنياً ، عن الكيفية التي يفرط فيها بالأوطان ، من خلال عقد الاتفاقات والصفقات مع الأعداء ، ثم عن المصير البشع الذي سيلقاه الناس نتيجة ذلك .

ولعل من العلامات المميزة في كتابه الرواية التاريخية العربية يبرز اسم «أمين معلوف» في «سمرقند» و «ليون الإفريقي» و «صخرة طانيوس» ، وكذلك عبد الرحمن منيف في «مدن الملح» ونبيل سليمان في خماسيته المتميزة «مدارات الشرق» .

في الأردن وفلسطين نجد اسهامات جادة بدأها عيسى الناعوري في روايته اليونانية «مارس يحرق معداته» ثم «العشاق لرشاد أبو شاور» و «وجه الزمان» لطاهر

عدوان و«مخلفات الزوابع لجمال ناجي» و«بحيرة وراء الريح» ليحيى يخلف، غير أن الحضور الملحمي التاريخي في الرواية الأردنية ينهض على يد زياد قاسم في رائعته «أبناء القلعة» و «الزوبعة» وكذلك في رواية زهرة عمر، عن الشتات الشركسي «الخروج من سومروقة».

***

غرناطة

تنطلق رضوى عاشور في روايتها التاريخية «غرناطة» من هاجس معاصر وملحّ وهو الاتفاقات التي أبرمت وتبرم مع الكيان الصهيوني بدءاً من كامب ديفيد، وذلك كبديل عن المقاومة واستمرار أشكال الحرب والصراع الذي تمثله الانتفاضة الفلسطينية والعمليات الاستشهادية في جنوب لبنان وداخل الوطن المحتل.

رضوى عاشور تستلهم التاريخ العربي للبحث عن معادلها الموضوعي المعبر عن هاجسها الوطني والسياسي، فتجد في فترة السقوط النهائي للأندلس في غرناطة ما يعبر عن شكلي السقوط والمقاومة معاً، فهناك الأمراء والأثرياء الذين يوقعون صكوك الهزيمة أمام الأعداء، وهناك بالمقابل موسى بن أبي الغسان الذي رفض الخضوع والتسليم وخرج ليقاتل حتى الموت، وقبل هؤلاء وأولئك هناك الجماهير صانعة التاريخ ومادة هزيمته وانتصاره، نجدها تنتفض في البيازين مع حكومة الأربعين وتخرج مجاهدة إلى الجبال مع سعد، كما نجدها تقاوم من خلال حماية تراثها وكتبها أي تقاليدها وعقلها كما فعل أبو جعفر وابنته سليمة.

إن حضور الهاجس الرئيسي لدى رضوى عاشور لا يعني غياب الهواجس الفرعية أو الثانوية، من هنا فإن المتلقي لرواية «غرناطة» يقرأ التاريخ بمنظار العصر، ويضبط إيقاع التلقي لديه مع إيقاع الهاجس الحقيقي الذي دفع الكاتبة نحو هذه الفترة دون سواها وللتركيز على أحداث وشخصيات دون غيرها.. فثمة هدف لا بد أن يكون واضحاً بنسبة ما حتى تحقق الكتابة الروائية التاريخية غرضها، وبدون ذلك فإن المتلقي قد يتوه في دهاليز التاريخ دون أن يرى أو يفهم شيئاً، لا عن الماضي الذي يجوس خلاله، ولا عن الحاضر المفترض إنه هو الذي يعني المبدع والمتلقي معاً. ذلك أن الفنان هنا إنما يعيد كتابة التاريخ بأدوات الحاضر الأكثر تقدماً مما يجعلنا نصل إلى فهم أعمق للتاريخ نفسه، ومن خلاله نفهم حاضرنا وحركته باتجاه المستقبل، وفهم

الحركة هنا يعني بالضبط الانخراط بها أي بتحقيقها .

رضوى عاشور ، ورغم حضور المفاتيح المعاصرة لروايتها التاريخية ظلت حريصة على ضرورة الاستغراق النفسي للمتلقي في زمن تاريخي آخر ، ومثل هذا الاستغراق ما كان يمكن أن يتحقق دون المعرفة الواسعة بطبائع ذلك الزمن وموجوداته ومكوناته ومنمنماته الصغيرة وتفاصيله الموحية .

من هنا فإن عملية الوصف التي ملأت حيزاً هاماً من الرواية لعبت دوراً درامياً في صياغة الأجواء النفسية والمكانية لتلك المرحلة ، ولا شك أن مفردات الأشياء نفسها تسهم في ذلك .

إن الحمّام مثلاً ليس مجرد مكان للاستحمام ، يملكه ويديره أبو منصور ، أحد أبطال الرواية ، ولكنه العنصر الحي لزمن سابق تنقل لنا رضوى تفاصيله الداخلية : مصطبة الجوّاني والوسطاني ، البركة ذات الحجر الوردي يتوسطها كأس مرمر على شكل زهرة يتدفق الماء من اجران الماء ، المآزر والمناشف والصابون وطشت الماء ، المغطس ، مصبة بيت النار ، التبخير والتكييس والتلييف والتصبين . . . الخ . . ان الحمام هنا ، من خلال هذه التفاصيل الصغيرة وسيلة تنقلنا ، كمتلقين ، إلى زمن آخر بالمعنى النفسي والفني .

والأمر لا يقتصر على ذلك رغم أهميته ولكنه جزء من معنى سياسي وثقافي أشمل ، فقد ورث أبو منصور الحمّام عن أبيه عن جده الذي أحضر البنائين والنقاشين من الشام ومصر ، لكي يكون قطعة فنية عربية تتيه بزخارفها وبتشكيلاتها الهندسية .

هذا الحمام قام القشتاليون بإغلاقه مع بقية حمامات الأندلس لأن الاستحمام عادة عربية ، ولا بد من منع كل المظاهر العربية والإسلامية ، فتم تنصير الناس بالقوة ،وأجبروا على ارتداء ملابس الإسبان وتغيير اسمائهم ، كما قاموا بمنع كل العادات العربية المتوارثة في الزواج والطهور والموت . . إلخ . . وحتى في نظام الإرث .

وحمام أبي منصور إلى جانب قيمته الفنية والتراثية العربية يأخذ ، بعد إغلاقه ، بُعداً اسطورياً ، إذ يلتقي صاحبه أبو منصور فيه سراً بجده الأول المتوفي ويقوم بتحميمه ، ويفعل جده ذلك بالمقابل .

يسأل الجد :

- « - هل غسلت قدمي»؟

- غسلتهما

- إذن جاء دورك .

انحنى الشيخ على قدمي الولد وراح يغسلهما برفق وهو يبكي حتى ابتلت لحيته واختلط ماء العين بماء الطاس المكية التي يسكب منها ، ثم يكون أن يغرق أبو منصور في الخمر بما يعجل في موته .

وقبله تكون محرقة الكتب العظيمة التي قام بها القشتاليون السبب في التعجيل بموت أبي جعفر الوراق الذي كان يتفنن في تجليد الكتب وتخطيط أسمائها بالحرف العربي المذهب .

وأبو جعفر ظل حريصاً على الكتب ويقاوم قرارات مصادرتها وتسليمها بجمعها وتهريبها سراً ، ثم إنه يقاوم من خلال الإصرار على تعليم حفيديه حسن وسليمه ، رغم بؤس وضعه المادي ، وهو يريد أن تكون سليمه واحدة من عالمات الأندلس . وسليمة هذه تبدع في صناعة العقاقير ، وتقدم العلاجات لأهل الحي وتفكر بوضع كتاب بما توصلت إليه ، أسوة بما لديها من كتب سرية ، مثل قانون ابن سينا وحي بن يقظان لابن طفيل ، ولكن القتشاليين يقودونها إلى المحرقة ، مثل جان دارك ، بتهمة ممارسة السحر الأسود .

***

تنهض رواية غرناطة على عدد محدود من الشخصيات وتمتد زمناً بين ١٤٩١ ، ١٥٢٧ أي بين سقوط غرناطة عسكرياً وبين سقوطها النهائي كمدينة عربية ، بعد عمليات القتل والتهجير والتنصير التي كل مظاهر الحياة والثقافة العربية : اللسان واللباس والأسماء والحمام والكتاب والعادات . . الخ . وحتى الرقص والغناء والأناشيد والزغاريد باتت يمارس سراً من العرب .

وتشهد هذه الفترة إلى جانب ذلك عمليات المقاومة المختلفة :

المقاومة بالسلاح كما حدث في انتفاضة البيازين وفي صعود المقاتلين إلى الجبال ، كما فعل سعد أو المقاومة بالثقافة وبالتمسك بالعروبة والإسلام وبتقاليد وعادات الحياة اليومية ، وبتعلم اللغة العربية سراً كما فعلت عائلة أبي جعفر .

في زمن الانهيار والمقاومة الذي يمتد ٣٦ عاماً تفترق القوى والطبقات الاجتماعية وتتم عملية الفرز بين الناس وفق مصالحهم ومكوناتهم ، فيكون أن يختار كل منهم خندقه وسلاحه :

الأمراء والحكام والأثرياء يتصالحون مع الأعداء ويوقعون صكوك الاستسلام

والأكثرية الشعبية تقاوم . وبين هذه الأكثرية نجد سعد المالقي يندفع إلى الحد الأقصى في المقاومة ، كما نجد من يقاوم سلباً للحفاظ على أسرته مثل حسن ، أمّا عائلة آل الطاهر في بلنسية التي رتبت أوضاعها مع المحتلين ، فترى أن سبب الخراب والمشاكل هم اولئك الذين يقاتلون المحتلين لأنهم يعطون القشتاليين الذريعة للتضييق على العرب ومصادرة أملاكهم وطردهم .

هكذا تتباين الاجتهادات وينقلب المنطق وفق المصالح والأهواء .

وحين يختل ميزان القوى بالكامل لمصلحة الأعداء فإن عناصر المقاومة نفسها تضعف وتتراجع بما في ذلك المقاومة السلبية إلى الحد الذي يرفض فيه حسن إقامة شقيقي زوجته وزوج اخته سعد في بيته ، بعد خروجهم من السجن .

هذا المشهد العربي العام في غرناطة الأندلسية شكل في وجدان الكاتبة المعادل الموضوعي التاريخي للحظة العربية الراهنة التي تشهد الانهيار الكامل أمام الأعداء كما تشهد استمرار عناصر المقاومة والتحدي . وهكذا تتوزع القوى والطبقات بين هذين الخيارين ، كما كان عليه الحال في غرناطة .

وهذه المقابلة بين الزمن الأندلسي في نهاياته وبين اللحظة العربية الراهنة تشكل حالة إنذار الحد الأقصى تطرحه رضوى عاشور ، كشاهدة من التاريخ ، لتنبهنا إلى المصير الفادح الذي ينتظر الجميع إذا لم يستمر فعل المقاومة ويتعاظم ، وهذه مهمة الجماهير الشعبية التي عليها أن تقاتل لإنقاذ حاضرها ومستقبلها ، أمّا الفئات المتصالحة مع الأعداء فإنها تؤمن مستقبلها الخاص في بنوك الغرب ، تماماً كما فعل الأمراء الذين وقعوا صكوك الاستسلام في الأندلس ، ليتمكنوا من نقل ثرواتهم معهم إلى الغرب .

بل إن فعل المقاومة التاريخي في البيازين يكاد يتطابق مع انتفاضة الحجارة والعمليات الاستشهادية ، لنستمع مثلاً إلى وصف رضوى عاشور لانتفاضة البيازين ، «بدأ الأمر كالعادة بحادث عرضي ، فقد اعتدى شابان قشتاليان على فتاة عربية فتصدى لهما بعض العرب ، حاول أحدهما واسمه بلاسكو الهرب فألقى شخص حجراً من نافذة احد البيوت على رأس بلاسكو فسقط على الأرض وفارقته الحياة .

في ساعات معدودة كان الخبر قد انتشر في البيازين كلها ، ومعه انفلت الغضب المكتوم في الصدور» .

وفي لحظات تحولت المدينة إلى ثكنة حربية ، الجميع يعمل ويجهز للمعركة .

وفي الصباح تجمع الجميع في المسجد : « فقهاء ومدرسون وتجار وحرفيون ومحاربون قدامى وصبية لم تخط شواربهم بعد «لم يكن شيخ المسجد موجوداً فقد كان من كبار الفقهاء الذين حملوا أمتعتهم وهاجروا بعد إعلان الاتفاقية» .

ثم تطورت الأمور باتجاه المواجهة . . «ساعتها تعالت صيحات الأولاد الذين اعتلوا الأسوار والأبراج يعلمون الناس بأن حملة من الفرسان القشتاليين تقترب من الأبواب . . ساد التوتر وانهمك كل فيما يراه ضرورياً من عمل : البعض يقوى المتاريس والبعض يعد سلاحه ، والبعض كنعيم يصعد الأسوار محملاً بالحجارة والشتائم لكي يلقيها جميعاً على رؤوس أولاد الحرام الذين يريدون اقتحام الحي . وانهمرت الحجارة والسباب من كل مكان . . » .

إن هذا المشهد الذي تقدمه رضوى عاشور ليس مجرد تشابه عشوائي أو صدفي مع انتفاضة الحجارة في فلسطين ، ولكنه تشابه مقصود تومىء الكاتبة من خلاله بطرف خفي إلى ما ينتظرنا ، إذا ما أوقفنا الانتفاضة أي المقاومة ، ووقعنا فريسة لخداع الأعداء كما حدث في البيازين التي استجابت إلى وعود الكاردينال وتعهداته وضماناته بوضع أفراد أسرته بين العرب لكي يطمئنهم بأن القشتاليين لن يهاجموهم . . ففتحت أبواب المدينة بعد إغلاقها وأوقفت الانتفاضة بعد اندلاعها .

ولكن ما هي إلا أسابيع إلا وقد تم الانتقام من المدينة وعلقت المشانق لأعضاء الحكومة الأربعين التي تشكلت خلال الانتفاضة .

وإذا كانت انتفاضة البيازين صورة عن انتفاضة فلسطين فإن العمليات الاستشهادية في الأرض المحتلة وجنوب لبنان هي تكرار للعملية الاستشهادية التي أقدم عليها من قبل موسى بن أبي غسان حين اندفع وحيداً ليقاتل الأعداء حتى الموت .

رضوى عاشور تقول لنا ، ودون أن تخرجنا من استغراقنا النفسي والفني مع روايتها التاريخية ، بأن ما حدث قبل ٥٠٠ عام بسقوط الأندلس مرشح للتكرار بضياع فلسطين التي مضى على احتلالها ٥٠ عاماً . والشيء الوحيد الذي يمكن أن يحول دون استمرار هذا الاحتلال ، ودون تكرار مأساة الأندلس هو فعل المقاومة التي تنهض به الجماهير الشعبية في مواجهة الأعداء وامتداداتهم الطروادية بين صفوف الأمة .

***

إذا كان الهاجس السياسي والوطني هو المفتاح الرئيسي لرواية «غرناطة» ، فإن

ثمة مفاتيح أخرى ذات طبيعة انسانية وايديولوجية ترفض أن ترى عملية الصراع التاريخي في الأندلس باعتباره تصارعاً عربياً إسبانياً أو مسيحياً مسلماً لأن من شأن السقوط في هذا المفهوم أن يحوّل فهمنا للتاريخ إلى مجرد مؤامرة على العرب وعلى الإسلام ، من هنا فليس من باب الصدفة أن يلتقي في السجن معاً كل من سعد المالقي ومحمد بوصديق والقس الفرانسيسكاني خوان مارتين والشاب اللوثري انطونيو سوليناس ، وهؤلاء جميعاً يتلقون التعذيب ويواجهون ذات المحققين القتشاليين الرهبان المتسربلين بالأسود .

والعنف الرهيب الذي مارسه الاسبان ضد العرب مارسوا أبشع منه ضد الهنود الحمر حيث يشنق الطفل أمام أمه أو إذا كان حظها طيباً تشنق قبله ، ثم يعلق طفلها مشنوقاً بقدمي امه . ولقد قدم نعيم الذي رافق الراهب الإسباني إلى العالم الجديد مشاهد مرعبة من هذا الطراز ، ثم انتهى به الأمر إلى الزواج من هندية حمراء .

هذه الرؤية لعملية الصراع وتداخلاته تتعزز من خلال التأكيد المتكرر على ضلوع أصحاب المصالح العرب وكبار العلماء ورجال الدين المسلمين مع القشتاليين . هكذا فإن النظر إلى التاريخ يتجوهر وفق منظور إنساني وطبقي ، دون أن يسقط في فخ المفهوم الظلامي الغيبي أو التفسير القومي الذي لا يرى الأمة الاّ وحدة متراصة في مواجهة الأعداء!! .

ولكي تتمكن رضوى عاشور من استكمال المشهد الروائي التاريخي فإنها تستدرج بوعي كامل ، عدداً من الشخصيات الرئيسية والثانوية لتغطي من خلالها فئات وطبقات السكان في غرناطة وكذلك على مستوى الأندلس كلها .

فإلى جانب الورّاق أبو جعفر وصاحب الحمام أبو منصور الذي جاء جده الأول من قرطبة بعد سقوطها عام ١٢٣٦ ، نجد الإسكافي ، حيث عمل نعيم فترة ثم لحق به سعد ، كما نجد النجار الذي أم بالناس بعد هرب شيخ الجامع عشية انتفاضة البيازين . ثم نجد التاجر حيث عمل سعد الذي جاء من مالقه طفلاً ، بعد مقتل أسرته هناك ، وكذلك أصحاب العقارات ، مثل آل الطاهر الذين اشتروا الخان في البيازين وعرضوا على حسن العمل به ، قبل أن يرتبطوا معه بالمصاهرة ، حيث تزوجت ثلاث من بنات حسن من أبناء عمر وعبد الكريم آل الطاهر وانتقلن إلى بالنسيا .

إلى جانب هؤلاء هناك أبو ابراهيم الطبال منشد الأغاني الذي تزوج حسن ابنته

مريمة . وهناك سليمة شقيقة حسن العاملة في صناعة الأدوية والعقاقير ، ثم هناك حشد من القادة والفرسان ومن بينهم حامد الثغري ، وحشد من رجال الدين والمحققين الإسبان ، ومنهم خوان مارتين والأب ميجيل الذي عمل نعيم عنده وسافر معه إلى العالم الجديد .

إن هذا الحشد من الشخصيات يغطي كما رأينا مختلف المهن المطروقة آنذاك كما يمثل مختلف المناطق والانتماءات . . مما جعل من «غرناطة» رواية حية بوقائع التاريخ وروحه .

غير أن رضوى عاشور ، وهي تستغرق في رسم ملامح التاريخ الغرناطي الحي بكل تفاصيله ، وتلتزم بلغة السرد الروائي الأكثر قرباً من روح الحكاية التاريخية ، الا أنها رغم ذلك كانت تحلق بين حين وآخر بلغة شعرية مدهشة تريد من خلالها توصيل إيحاءات ودلالات أكثر كثافة إلى المتلقي . . بل إن نشيد الافتتاح في الرواية نفسها هو مشهد ذو طابع أسطوري شديد الترميز لما سيستجد من أحداث لاحقة في ذلك الزمان ، وفي هذا الزمان . ومن هنا فإن رضوى عاشور تترك خاتمة روايتها مفتوحة ، فمريمة تروي حكاية لعائشة بنت سليمة . .

تسأل الصغيرة :

– وبعدين يا خالة مريمة . . وبعدين؟

نظرت مريمة إلى وجه الصغيرة واستنشقت نفساً عميقاً وزفرت وواصلت الحكاية» . . .

«سراج» رضوى عاشور
إضاءة من التاريخ لوقائع زماننا

تنهي رضوى عاشور روايتها «سراج» على النحو التالي :

« . . تحدّث آمنة كل نجم على حدة ثم تحدثها مجتمعة تعيد عليها الحكاية من أولها . . وتواصل الحكاية»

وفي روايتها التاريخية الثانية التي صدرت بعد عامين تحت اسم «غرناطة» تنهي رضوى عاشور سطور روايتها ،كما رأينا ، على النحو التالي :

« . . ورغم ان مريمة كانت مثقلة القلب . . الا أنها لم تملك أن ترفض طلب عائشة بأن تقص عليها حكاية فبدأت تحكي . . وواصلت الحكاية» .

تدور أحداث «سراج» عند نهايات القرن التاسع عشر في كل من جزيرة «غرة بحر العرب» على طرف الجزيرة العربية الجنوبي وبين الاسكندرية بينما تدور أحداث غرناطة في الأندلس عند منتصف القرن الخامس عشر .

غير أن الروايتين رغم انتمائهما إلى الماضي البعيد لا تنغلق أحداثهما على زمن الفعل الماضي ، ولكنهما تنفتحان على المستقبل . . فالحكاية لم تنته . . كما تخبرنا راوية التاريخ رضوى عاشور . ولكنها متصلة بالحاضر والمستقبل .

القص الروائي هنا ليس «حدوتة» عن الماضي ، وقد تكون مليئة بالعبر ، ولكنها رؤية الزمن متحركاً في سياق مكان محدد وبشر عاديين . . هم الذين يشكلون مادة التاريخ الحقيقي للإنسان ، وليس التاريخ الرسمي الذي يسجله عادة مؤرخ البلاط أو السلطان .

ولأن مثل هؤلاء الناس العاديين لا يمكن العثور عليهم في كتب التاريخ الرسمي المقرر فيصبح مطلوباً من رضوى عاشور أن تخلق أو تختلق هذه الشخصيات ، ولكن بشروط زمن تلك الشخصيات ووعيها هي ، وهذا يحتاج إلى كم غزير من المعلومات ، وقبل ذلك إلى معرفة حميمة مؤهلة إبداعيا لكي تحوّل المعلومة إلى سياق ينبض بالحياة .

وهنا بالضبط يكون مطلوباً ان يتوحد في ذات الروائي المؤرخ والفنان معاً وكذلك أن تتناغم في وحدة جدلية الشهادة المحايدة بالانحياز الأيديولوجي إلى الجموع ، ومثل هذا الانحياز ليس تعسفاً في بناء الوقائع والشخصيات ولكنه المبرر الوحيد ربما الذي

يجعل الفنان يغادر زمنه إلى أزمنة سابقة أي أن يقرأ التاريخ من خلال حركة الناس العاديين ومكوناتهم الحية لا من الكتب الرسمية الباردة .

الهواجس الأخرى التي قد تدفع الفنان إلى زمن تاريخي سابق للتعبير عن ضرورة أو حاجة معاصرة ستتصل هنا بنوعية الاختيار للحظة التاريخية التي تعادل موضوعياً في ذات الفنان هاجسه المعاصر مثل مسألة (الحرب والسلام) لدى تولستوي أو الدفاع عن قيم وحياة الشرفاء «والبؤساء» لدى هيجو أو إدانة القمع والإرهاب لدى جمال الغيطاني ، كما في «الزيني بركات» أو الهاجس السياسي القومي حول التفريط بحقوق الأمة وحياتها من خلال عقد الصفقات مع الأعداء ، كما في «غرناطة» لرضوى عاشور . . الخ .

في «سراج» تذهب رضوى عاشور إلى أواخر القرن التاسع عشر وتختار مكانين متماثلين ومتباعدين معاً أحدهما على طرف بحر العرب ، في أقصى جنوب الجزيرة العربية ، والثاني في مدينة الاسكندرية ، وتلجأ رضوى لإسباغ المشروعية الفنية على هذا الاختيار إلى حيلة جميلة فالولد سعيد ابن الرابعة عشرة من العمر يمتطي ، على عادة فتيان جزيرة «غرة العرب» ، إحدى السفن ليشق طريقة في هذه الحياة كبحار . . فالناس في شط العرب ينقسمون بين مزارعين أجراء وبين صيادي لؤلؤ فقراء . . معرضين للموت اختناقاً ، مثل الغواص عبد الله والد سعيد ، أو أن يهرب حراً إلى عرض البحر ، للعمل بحاراً في السفن التي تجوب البلاد والمحيطات ، وهذا ما اختاره الولد سعيد ، غير أن سفينته في الاسكندرية تغادر الميناء على عجل بسبب تقدم السفن الحربية الانكليزية بقيادة الأدميرال سيمور لاحتلال المدينة ، تاركة وراءها الولد سعيد . .

هكذا يتحول سعيد إلى شاهد على معركة الطوابي في الاسكندرية التي تصدى فيها جيش الفلاحين بقيادة عرابي للغزاة الانكليز . . في المعركة يقتل الولد محمود الذي سبق لسعيد أن تصادق معه . . فيتوه ابن «غرة العرب» الصغير والغريب وهو مشتت الوجدان متعب الجسد فتلتقطه عائلة الفلاح أبو ابراهيم (أحد جنود عرابي) وتعالجه ، ويعمل بينهم فترة من الزمن في الزراعة وفلاحة الأرض ، قبل أن يدفعه الحنين إلى أمه آمنة في غرة العرب .

سعيد ومحمود وأبناء «أبو ابراهيم» وعائلاتهم في الاسكندرية وغرة العرب هم نفس الناس والوجوه ، وهم نفس الأغاني والحكايات . . فسعيد قص على أولاد أبو

ابراهيم الكثير من الحكايات الشعبية التي كان يسمعها في الجزيرة من عمار العجوز، عبد السلطان، مثل حكاية الضفدع الذي تزوج باثنتين وحكاية الرجل الذي أشفق على حية، يتعقبها فلاح، فأجارها في بطنه، وحكاية الأسد والثعلب .. الخ. وفي المقابل كان سعيد يستمع إلى حكايات الشاطر حسن والسندباد والعديد من الطرائف والنوادر التي كان الشيخ الضرير يحكيها للأولاد في مدرسة الكتاب. حيث كان يتعلم أبناء أبي إبراهيم الذين علّموا سعيد الكتابة، قبل أن يعود إلى بلده، ليواجه هناك مرة ثانية الانكليز، وبقيادة الأدميرال سيمور نفسه .. ولم تكن هذه بالطبع مجرد صدفة.

يتحكم الأدميرال سيمور بمقدرات الجزيرة فلا يفعل سلطانها نعمان شيئاً سوى تنفيذ ما يطلبه الانكليز للحفاظ على العرش الذي اغتصبه بالدم والعنف من شقيقه علي الدين.

من خلال هذه الوقائع والتفاصيل والشخصيات ينفتح المشهد العربي التاريخي والراهن بالتالي على منظومة متماسكة من الدلالات والايحاءات:

فقراء العرب في الاسكندرية كما في الجزيرة المتخيلة أو الحقيقية «غرة العرب» هم شعب واحد ينتمي إلى روح واحدة وثقافة واحدة وملامح واحدة لا تكاد تستبين الفروقات بين الأولاد محمود وأبناء أبي إبراهيم في الاسكندرية وبين سعيد وحافظ في غرة العرب أو بين أم ابراهيم وام محمود وبين آمنة وتودد وام لطيف .. بين عذابات العبد عمار التي تتكرر بصورة أو بأخرى مع عذابات أبو ابراهيم .. الخ.

هؤلاء الفقراء هم الذين يتصدون للمستعمرين الأجانب ولعملائهم المحليين الخديوي والسلطان وهم الذين تتساقط عليهم قنابل السفن الانكليزية في طوابي الاسكندرية كما في معركة السجن في غرة العرب فيسقط محمود ثم يسقط سعيد وحافظ وعمار وتودد، وآمنة ترقب أرواح هؤلاء الشهداء الذين تحولوا إلى نجوم فتحدث «كل نجم على حدة ثم تحدثها مجتمعة ... وتواصل الحكاية».

رضوى عاشور لا تنظر إلى التاريخ باعتباره كتلة صماء مصمته منسجمة وتليدة .. فالكثير من وقائع تاريخنا، كما في وقائع حاضرنا، ليس تليداً بالمرة، فهناك العديد من السفاحين والقتلة والعملاء والنهابين، وقد رأينا هؤلاء يعقدون الصفقات سراً في غرناطة وفي الاسكندرية كما في غرة العرب.

وهذا بالضبط ما يتكرر راهناً، ويشكل الهاجس الأيديولوجي والسياسي الذي

دفع رضوى عاشور كي ترتد مسافة خمسة قرون إلى غرناطة ، والى مسافة قرن إلى الاسكندرية وغرة العرب .

إن مثل هذا الفهم هو مفتاح هام لولوج عالم الرواية التاريخية عموماً والروايات التاريخية المنحازة والمنتمية خصوصاً ، كما هو الحال في روايات رضوى أو في رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني .

وتبقى كلمة أخيرة :

«فالسراج» الذي اختارته رضوى عاشور عنواناً لروايتها هو هذا الوهج الداخلي الرائع الذي يدفع الإنسان إلى الثورة والتمرد على الطغيان وإلى التصدي للغزاة مهما كان الثمن . .

وهذا السراج الذي يحمله الناس الطيبون في اعماقهم هو الذي يصنع شرارة الحياة ، وهو الوقود الحقيقي لحركة الأشياء والتاريخ .

هذا السراج ليس واضحاً ومتاحاً دائماً ، ولكنه السر الكامن دائما . ثم لا يلبث أن يتحفز للانطلاق في لحظة النضج أو الانفجار ، «كان السر يتوغل . . مع الصيادين في البحر ، مع العبيد في المزارع ، مع البحارة في رحلاتهم البعيدة ، مع ذاكرة الشيوخ المقعدين بأبواب الدور ، ومع النساء وهن يغنين تهنينات النوم للصغار .

كان السر يتوغل وهو محفوظ في القلوب إلى أن كانت الساعة فأدار كل في القفل مفتاحه وحمل سراجه بيمينه ومضى مع الآخرين» .

«أطياف» رضوى عاشور
كتابة ملتبسة بين السيرة والنص الروائي

في روايتها الجديدة : «أطياف» تواصل د . رضوى عاشور مشروعها الروائي الذي ابتدأ بسيرة شبه روائية مع «الرحلة» عام ١٩٨٣ ووصل مع «أطياف» ، عام ١٩٩٩ إلى نص ملتبس بين السيرة والرواية . وخلال ذلك قدمت على التوالي «حجر دافئ» عام ١٩٨٥ ، «خديجة وسوسن» ، عام ١٩٨٩ ، «سراج» عام ١٩٩٢ ثم ثلاثية غرناطة و «مريم» و«الرحيل» عام ١٩٩٤ و١٩٩٦ .

ورضوى عاشور أستاذة الأدب الإنكليزي في جامعة عين شمس مسكونة بهاجس التاريخ في معظم إنتاجها الروائي ، ولكن ليس من باب الحنين إلى ماض بعيد ، وإنما من أجل فهم أسباب انهيارنا الراهن المريع ، وربما بحثاً عن كوة ما ، تضيء إلى المستقبل .

***

أطياف

تنبني رواية أطياف فنياً على منظومة متكاملة من الثنائيات التي تصل أحياناً إلى ما يشبه التطابق ، كما سنرى ، وما يجمع هذه الثنائيات ، بل يكاد يوحدها هو التمرد الذي يمضي متصلاً كالنسغ في عصب الحياة :

* الجدة «شجر» وحفيدتها التي تحمل ذات الاسم .
* الصبية «شجر» البطلة الروائية وقرينتها الحقيقية رضوى عاشور .
* ثنائية الأصالة والتراث مقابل الغرب والمعاصرة ،

وقد تجلت هذه الثنائية بدراسة رضوى للغة والأدب الإنكليزي ، مقابل دراسة شجر للتاريخ في جامعة القاهرة نفسها ، حيث عملت بعد ذلك مدرسة ، أما رضوى فمنعت ، وقامت بتدريس الأدب الإنكليزي في جامعة عين شمس .

وهذا الثنائي نفسه الذي ولد في العام نفسه ودرس في الجامعة عينها ، أعني رضوى وشجر سكنا في حي واحد في القاهرة في بيتين متقابلين وإن كان كل منهما يطل على المشهد ذاته وهو كوبري عباس ، غير أن شجر تطل كذلك من نافذة أخرى على أهرامات الجيزة ، وحين تنتقل إلى الناحية الشرقية ترى فيما وراء النيل ، القلعة

ومسجد محمد علي .

الكاتبة هنا لا تخفي الرموز والدلالات ، بل إنها تتدخل أحياناً بصورة سافرة لإيضاحها وتبيان أوجه التشابه والاختلاف بينها ، بل إنها تستعين بكتب معروفة من أجل ذلك ، كما فعلت في فصل العلاقة بين التاريخ والأدب نقلاً عن أرسطو . ثم إنها تتساءل بعد ذلك :

«هل أخلط بين الأدب والتاريخ أم أسقط مشروعي الخاص على شجر؟ .»

أكثر من ذلك فإن شجر ورضوى يقدمان معاً على إنجاز نص كتابي خاص بكل منهما : الأول باسم «الأطياف» والثاني باسم «أطياف» وهو الرواية التي بين أيدينا .

في الأطياف تذهب شجر إلى وثائق دير ياسين الفلسطينية ، كما تستعيد من خلال مذكرات جدها عبد الغفار التاريخ القريب لمصر ، وهي تسجل كذلك تجربتنا الراهنة لنكتشف معاً أن سر الهزيمة الكبرى التي نعيشها ، لا تكمن فقط في تقصيرنا العام ، وإنما يكمن أساساً في تفاصيل حياتنا الصغيرة :

الغش في الامتحانات الجامعية ، وتزوير شهادات الدكتوراة مع سبق الإصرار ، ومع رضوى تمتد المأساة عبر عذابات المناضلات المصريات في السجون ، وفي رحلة المعاناة والتشرد الطويل مع زوجها مريد وابنها تميم .

وتكتمل الثنائية مع شجر من خلال تجربة السجن أيضاً ، وكذلك عبر علاقتها بالصبي الصغير كريم ابن حارتها . (لاحظوا : تميم وكريم) .

ويعبر عبر هذا الثنائي (شجر ورضوى) شريطاً سريعاً لمآسينا وهزائمنا وخيباتنا السياسية : بيروت الحصار والموت ، وصبرا وشاتيلا ، وعراق المذبحة والحصار ، وكامب ديفيد ، والموت المجاني والمدفوع الثمن : ناجي العلي وسعد الله ونوس وإميل حبيبي . . وقبل ذلك الموت ونظام السخرة في حفر قناة السويس ، وتحويل التاريخ إلى مسخرة في كرنفال الجامعة . . . الخ . . .الخ .

ذاكرة رضوى/ شجر تنزف بمرارات الراهن ، وتفتش بمبضع الجراح عن سر الداء الفتاك الذي يأكل حياتنا أفراداً وجماعات . . ومن هنا ربما لجأت إلى «شجر» التاريخ لتعين رضوى الراهن على استكشاف المشهد الكلي لحياتنا العربية المعاصرة ، ومن هنا أيضاً خلطت بين الواقعي الروائي والحقيقي ، فتحول التاريخ إلى رواية ، كما تحولت الرواية إلى تاريخ . .

وهكذا يتأكد مجدداً هذا التوق الحار والجارف لدى الفنان الروائي ، بأن يصنع من

التاريخ الحقيقي رواية ، وبأن يحيل كذلك النص الروائي إلى وثيقة تاريخية ، ولكنها وثيقة برسم صناعة المستقبل ، فتكتمل جدلية العلاقة بين وظيفة الفن وإبداع الحياة .

***

في فصول الرواية التسعة عشر تتناوب كل من شجر ورضوى على سرد حكايتها أو هواجسها . .

في الفصول السبعة الأولى يتم التناوب بانتظام : فصل لشجر يليه فصل لرضوى . . وعلى هذا النحو نلم بالبدايات والمقدمات الأولى للمرأتين : العائلة (الجدة والجد) ثم السكن والولادة معا في ٢٦ مايو ١٩٤٦ ثم المدرسة الأجنبية والدراسة الجامعية . . . الخ . .

بعد ذلك يختل نظام الرواية وتتابع فصولها ، إذ تهجم الوقائع والتواريخ ، فبعد الفصل السابع الخاص بشجر ، يقتحم جدها في الفصل الثامن انتظام الفصول ، فيروي يومياته ومشاهداته . . . وهذا ما يحدث كذلك في الفصل العاشر ، إذ يحضر جد رضوى (عبد الوهاب عزام) ، عبر ذكرياتها عنه وعن تاريخه . .

ابتداء من الفصل الثاني عشر تتسارع الوقائع كما الفصول كاللهاث . . فلقد وصلنا إلى الأواخر المريرة من زمن السبعينات : زيارة السادات لإسرائيل في ١٩ نوفمبر ١٩٧٧ ، طرد مريد زوج رضوى من مصر ، معاناة تعليم ابنهما تميم ، لأنه أجنبي ، ثم الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، وما تبعه من اغتيال بشير الجميل ومذابح صبرا وشاتيلا بإشراف شارون . . الخ . . ومن أجل تغطية هذه الوقائع الدموية ، احتاجت رضوى لثلاثة فصول متلاحقة (١٢ و١٣ و١٤) ، وبهذا تكون الكاتبة قد أنجزت حصتها أو سيرتها الذاتية . . فتترك الفصول المتبقية للنص الروائي من خلال شجر ، باستثناء الفصل السابع عشر الذي تتحدث فيه رضوى عن تجربة سجنها في مصر ، وعن العلاقة بين روايتها غرناطة وفلسطين ، أو بين غرناطة والعدوان الثلاثيني على العراق المحاصر ، في أوائل التسعينات .

في الفصول الأخيرة من الرواية نكتشف أن شجر التي أحبت التاريخ ، من خلال عشقها المبكر لأستاذ التاريخ فوزي ، قد أولت الموضوع الفلسطيني اهتمامها المركزي ، فكتبت «الأطياف» عن دير ياسين ، وراحت تعد دراسة عن غاندي وفلسطين ، بمقارنته برؤيا اليهودي مارتن بوبر ، فكان أن تعرضت لمحاولة اغتيال في بريطانيا بعد أن قدمت في جامعة كمبردج بحثاً عن بوبر . . وهذه الواقعة الروائية

تستدرج على الفور اغتيال ناجي العلي في لندن . . كما أن لعبة المقارنة ذاتها تستدعي الزوج الفلسطيني مريد الذي تزوج أستاذة الأدب الإنكليزي فانصرف اهتمامها إلى القضية الفلسطينية والأدب الفلسطيني ، تماماً كما انصرف اهتمام شجر إلى التاريخ وإلى النضال في صفوف الشيوعيين المصريين ، من خلال علاقتها بالأستاذ فوزي . وهكذا تتم عمليات الاستبدال النفسي بين السيرة الذاتية والنص الروائي ، لكي نصل إلى كامل أبعاد تجربة حياتنا العربية المعاصرة ، هي بكامل سخونتها وصدقها وتوترها . . فإذا مصر هي فلسطين ، وبيروت هي العراق ودير ياسين هي قناة السويس ، وهما معاً صبرا وشاتيلا . ثم يتوحد الأبطال ، فإذ بهم وجوه متعددة للشخص ذاته :

*شجر الجدة ، وشجر الحفيدة ، ورضوى .

*الجد عبد الغفار ، والجد عبد الوهاب عزام .

*مريد وفوزي .

*تميم وكريم .

أما الوقائع التي تمتد على مساحة الكتابة فهي بدورها تشكل نسيج حياتنا العربية ، سواء بأحداثها وتفاصيلها الصغيرة أم بوقائعها الجسام وكوارثها الكبرى : إن الغش في الامتحان بإشراف أكاديمي ، وبيع أطروحات الدكتوراة ، وفتح مغسلة ملابس ، داخل الحرم الجامعي ، أمور لا يمكن فصلها عن مذبحة صبرا أو تدمير العراق .

هذا التوحيد في مكونات النص الروائي بشخوصه ووقائعه وأماكنه ، يصل إلى الذروة العليا حين يتوحد في وجدان الكاتبة كل هذا التاريخ من النساء والمعاناة بمشهد وادي النيل ، فإذا هو امرأة تعاني من آلام الحيض والولادة ، ومن التوق الحارق لميلاد جديد .

عبر بحث شجر عن ذاتها ، إثر استقالتها من الجامعة ، احتجاجاً على مساخر الكرنفال ، راحت في رحلة طويلة بسيارتها على امتداد وادي النيل العظيم من أقصاه إلى أقصاه فإذا هو هي :

«أوقفت سيارتها . نزلت . سارت حتى وصلت شاطئ القنال . سماء القاهرة لا تظهر النجوم . حدقت في السماء ، رأت المرأة تعرش بجسدها على الأفق . تلامس الأرض بأطراف أصابع يديها من ناحية جبل عتاقة ، وبينها مجرى الساقين يسلم

نفسه صاعداً إلى البطن المرقط امرأة غريبة تبتلع صغارها في الصباح وكل مساء تلدهم من جديد . نجوم متلألئة ترقط نهر جسدها وأطرافها ، رضع تحيط أفواههم الصغيرة بحلماتها الكثر . امرأة - بقرة . رأت «شجر» البقرة . الذراعان والساقان قوائم تعلو وترتفع (. . . . .) عيناها تكذبان . المرأة أمام عينيها معرشة على الأرض في الفضاء ، على رأسها إناء ، في بطنها إناء ، قاتلة قابلة . ظلام . أطياف . الأطياف تفتح عيونها توقد مصابيحها . تسري في المجرى المستتر(. . . . . .) .

لم تكن نائمة ، لم يكن عقلها شارداً في الزمان . كانت شجر ترتب بيتها وتطمئن .

«ركبت سيارتها وقفلت عائدة إلى القاهرة» .

أكتوبر ١٩٩٨ .

تمت

بهذا المشهد الكوني التاريخي(*) تختتم رضوى عاشور أطيافها ، لا لكي تسجل شهادتها على هذا الزمن العربي ، على أهمية هذه الشهادة ، وإنما من أجل أن تحفر عميقاً في وجدان المتلقي حقيقة عظيمة بأن نسغ الحياة سيظل بالتحدي ماضياً ليهب الخصب والتجدد والنماء .

لقد انكفأ تلميذ شجر وزميلها «خليل» منهزما ، لأنه استبدل بتبعات الحياة والتحدي بالوظيفة الهانئة ، فخسرت الحياة أحد أبنائها . . لقد خيروه بين أن يحلق لحيته الأصولية وبين الوظيفة الجامعية فقبل الوظيفة . . أما شجر بنت الحياة فقد قدمت استقالتها من وظيفتها لأنها ترفض الصمت وهي تشاهد التاريخ يتحول إلى كرنفال من المساخر ، وترى شهادات الدكتوراة تباع بسوق النخاسة . .

لقد اتهموا شجر بالجنون لأنها صرخت في وجه المسخرة . . أي لأنها وقفت في

(*) أرى من المفيد أن أسجل هنا أن غالب هلسا في روايته «الضحك» قد قام كذلك بتجسيد الوطن/الأرض على هيئة امرأة : «إن الأرض أيضا قد إعدّت اعداداً خاصاً . . . إن هنالك عناية ما قد وضعن سر التي بجانبي (ناديا) في تلك الأم الأولى التي ألقت برأسها على جبال لبنان ومدت ساقيها على حفتي وادي الأردن العظيم ، ومن تشققات ذلك الجسد أتى طوفان المياه لينتهي إلى تلك البحيرة القابعة في قاع العالم . .» ص ٤٦.

وجه الكارثة لكي تعالج أسبابها الحقيقية . .

هكذا فإن من يمارس أبجدية الحرية في رفض الانصياع لواقع مهين سيكون في لغة المهزومين فاقداً رشده . «وصلها كلام العميد عنها» : «الدكتورة شجر فقدت عقلها دخلت علي وأنا في اجتماع ، جذبتني من يدي تصورت أن حريقاً شب في الكلية أو كارثة ما على وشك الحدوث . لم أجد سوى موكب الكليات (الكرنفال) . . فقدت عقلها» .

لم تنتظر . أتت بورقة بيضاء كتبت :

«الأستاذ الدكتور عميد الكلية»

تحية طيبة وبعد ،

أرجو إعفائي من كافة مسؤولياتي في قسم التاريخ بالكلية ، فقد اقتحمت غرفتك بلا ضرورة . . وكنت على وشك أن أشعل النار في نفسي وفي الكلية . . ولا يخفى عليك أن هذه كلها من علامات الجنون . ومن المؤكد أن المكان الطبيعي للمجانين ليس الجامعة بل المصحات النفسية .

أوضح : «إن فاتتك معاني الكلمات السابقة أن هذا طلب استقالة» .

أ .د . شجر محمد عبد الغفار .

***

غادرت شجر الكلية إلى البيت بعد تقديم استقالتها . أكدت على البواب : «لا أريد زيارات . من يسأل عني قل سافرت» . صعدت إلى شقتها . أتت بمقص وقصت سلك التلفون» .

كان على شجر بعد هذه التجربة أن تعيد ترتيب بيتها . . وهذا هو الأفق المفتوح ، أمام رواية برسم التنفيذ .

باب: المرأة في زمن التحولات

سميحة خريس في «شجرة الفهود» من «تقاسيم الحياة» إلى «تقاسيم العشق»:

تقع شجرة الفهود في حوالي (٦٠٠) صفحة من القطع المتوسط ، أي حوالي (١٨٠) ألف كلمة .

وتمتد على مساحة زمنية تقارب الثمانين عاماً : من الحرب الكونية الأولى إلى حرب الخليج الثانية في بداية التسعينات . أما مكانياً فتمتد من منطقة إربد ، حيث هضبة الفهود ، إلى السلط وعمان ودمشق .

وتنتمي شجرة الفهود إلى ما يعرف برواية الأجيال ، كما هو الحال في ثلاثيتي نجيب محفوظ ومحمد ديب أو رباعية نبيل سليمان أو خماسية عبد الرحمن منيف أو (زوابع) زياد قاسم السداسية .

شجرة العائلة التي كوّنها فهد الرشيد من زيجاته الأربعة ابتدأت عام ١٩٢٨ ، بميلاد ابنه محمد الذي لقب بنصر لأنه ولد عام النصر على الأتراك ، أما آخر أبنائه فكانت فريدة التي لقبت بالبومة ، فقد ولدت في سنة ١٩٦١ بعد انفصال سوريا عن مصر ، وفي أعقاب وفاة أبيها ثم جدتها فريدة الصخور .

وقد بلغ عدد أبنائه ثمانية ذكور وأربع إناث . أما أحفاده فقد بلغ عددهم خمسة عشر بينهم خمس إناث فقط ، انتحرت واحدة منهن بعد تجربة عشق فاشلة وقتلت الثانية بالقصف الاسرائيلي عام ١٩٦٧ .

بل إننا نشهد ولادات من الجيل الرابع أيضاً ، وذلك في بداية التسعينات ، غير أننا لا نتعرف على أسماء أحد منهم ، فربما كانوا مشاريع روايات قادمة غير أن هضبة الفهود تظل هضبة للنساء رغم سطوة الرجال الذكورية والعددية . . هكذا كانت في الزمن الممتد للجدة فريدة الي لا تموت . . وهكذا تستمر مع الحفيدة فريدة آخر عنقود للفهود .

***

في مثل رواية شجرة الفهود الهائلة الاتساع ، زمانياً ومكانياً ، والمكتظة حد

الامتلاء بالشخصيات والأحداث والمعنية كذلك بأدق التفاصيل الحياتية والمكونات النفسية فإنه يصبح من العسير متابعة هذا الكم المتشعب من الخطوط الدرامية ، وخاصة في جزئها الأول «تقاسيم الحياة» حيث يتولى الراوي الغائب أو العليم تغطية كافة الوقائع والخلفيات ، غير أن المهمة تصبح أكثر يسراً في «تقاسيم العشق» حيث يتولى ضمير المتكلم أنا أو الحفيدة فريدة دور الراوي .

وأمام مثل هذه الشبكة الهائلة من الأحداث والعلاقات والخطوط الدرامية لا تملك سوى تقديم إشارات عامة حول بعض المسائل المفصلية ، ثم الإمساك بخط درامي أساسي ومتابعته . . مع ضرورة التنبيه بأن الرواية بجزئيها لا تحتوي على وقائع أو شخصيات فائضة يمكن الاستغناء عنها ، ولا هي مترهلة بلغة إنشائية يمكن تكثيفها ، بل على العكس تماماً فإن حجم الأحداث والشخصيات وأهمية التفاصيل والإشارات تحتاج ربما إلى ضعف حجم الرواية التي بين أيدينا ، بل إننا نجد الكاتبة تلجأ أحياناً إلى أسلوب البرقيات الإخبارية السريعة لكي تظل قادرة على الإمساك بخيوط الرواية العديدة والمتشابكة . أما اللغة فهي ليست مجرد أداة للقص ولكنها جزء عضوي وحميم من بنية النص .

***

ينفتح المشهد الروائي على منطقة إربد أوائل هذا القرن وفي (الكادر) فتى صغير ويتيم يخرج مهاناً وغاضباً من سخرية أعمامه فيتجه نحو البرية :

هناك بدا الأمر أشبه بالحلم أو النبوءة ، وأحس الفتى بصورة غامضة بأنه يسير بخطواته الأولى نحو الجنة . . توقف فهد الرشيد الصغير فجأة والتمعت عيناه . . الفتى يعرف تماماً أنه لم يمت بعد ، ولكنه في هذه اللحظة شاهد الجنة . . كانت هناك رابضة عند آخر السهل ، هضبة ملونة . . والشمس إذ تنغرس فيها مختفية تاركة ألوان الشفق على مدارج الغيم والمساحات الزرق . . ، هناك كانت الجنة مزدانة بالأزهار متوهجة بالضباب متلاحمة مع السماء . . نظر الفتى إلى كل هذا الإبداع وظل يبتسم كالمنوم أو «المسحور» . . هنا في هذه الهضبة المنعزلة قرر الفتى ابن الثانية عشرة امتلاك هذه الهضبة الجنة وأن يزرعها بالحياة وشجرة الفهود .

أمام إصرار الفتى فكت فريدة الصخور زنارها الذهبي عن بعض ليرات وهبها إياها إخوتها حين تنازلت طواعية عن إرثها معهم . . واشترى الفتى فهد الهضبة بمبلغ زهيد : كل متر بقرشين ، وأصر على تسجيل ملكيتها بالطابو باسمه حتى لو اضطره

الأمر السفر إلى اسطمبول . .

وهكذا كان . . وبدأ فهد وأمه العمل بالأرض يقلبانها وينظفانها ويستصلحانها شبراً شبراً ، وقام ببناء بيت من غرفتين بمساعدة بعض الرعيان ، رافضاً مساعدة أعمامه ، كما حفر بئراً في مكان أشار إليه رجل (مبروك) يستخدم العصا في الكشف عن مخازن المياه . وصارت صبايا المنطقة يردن هذه البئر المباركة فتقايضهن فريدة بالغلال والبضائع ، وتمنت أن يختار فهد من بينهن عروساً من الصخور أو الرشيد أو الشقران تليق به ، فينصرف عن هوى سعاد الغجرية التي تعلق بها . وبالفعل كان البئر سبباً في زيجته ، ولكن من غزالة بنت أبو عايش الفلاح ، غير أن البئر نفسه كان كذلك سبباً في زيجته الثانية من تمام الشقران تعويضاً للإهانة التي ألحقتها غزالة بها على البئر .

غير أن روح تمام ظلت معلقة بزوجها السابق الذي استشهد في صفوف الثورة العربية ، وبطفليها التوأمين ، ولكن الزواج أثمر ، رغم ذلك توأمين جديدين «ربيع» و«رابعة» ، قبل أن يهجر فهد الرشيد فراش تمام إلى الأبد .

الزواج الثالث تم بترتيب من أمه فريدة الصخور ، كي تضم أملاك أخيها إلى أملاك ابنها بتزويجه من ابنة خاله الوحيدة «ذهب» التي لم تتزوج بسبب سذاجتها التي تصل إلى حد الهبل . .هذا الهبل انتقل إلى ابنتها سلمى التي لقبها إخوتها بالمهوية . . ولم يقتصر الأمر على البنت فقد ولد أخوها أسعد كذلك ضعيفاً ومعتلاً ولم ينج غير ابنه الثالث سعيد .

أما الزواج الرابع والأخير فكان من صبية صغيرة هي «نوار» ابنة صديقه المناضل الشهيد مصطفى الهزايمة ، فرزق منها برباب وفهيد ثم بفريدة آخر العنقود وراوية تقاسيم العشق .

الزوجة الأولى غزالة كان يحق لها أن تفخر بأنها أم الفهود فقد أنجبت خلال سنوات قليلة محمد نصر وليث وخير الله وعدنان ، وفيما انصرف نصر إلى متابعة عمل والده في الزراعة فقد اتجه عدنان ذو الميول الفنية إلى مهنة النجارة ، أما ليث وخير الله فقد واصلا دراستهما مع أخيهما ربيع ابن تمام الشقران في السلط ثم دمشق وبيروت . وقد تخرج ليث طبيباً ، وأقام في عيادته ، قرب الهضبة ، مع زوجته الفلسطينية لمياء القادري . أما خير الله الذي درس الأدب الانجليزي ، في الجامعة الأميركية في بيروت ، فقد عمل مدرساً في عمان ، وتزوج من نازك ابنة الوجيه

الأردني عدنان السلطي والتي باتت ذات كلمة مسموعة في عائلتها وخاصة بعد وفاة والدها وأخيها نواف . أما ربيع الذي تخرج محامياً من جامعة دمشق فقد تزوج عزيزة الشقران ليؤكد قوة الرابطة بعصب الأم ، وهذا ما فعله عدنان أيضاً بزواجه من سليمة الصخور من بنات أخواله . أما محمد نصر فقد تزوج ابنة سليمان الرشيد .

في زمن لاحق حاول أسعد العليل ابن ذهب الصخور الزواج من «حسناء» الصخور إلا أن قلبها المعلق بآخر جعلها تمتنع عنه جسدياً مما اضطره إلى طلاقها . الابن الثالث السليم لذهب وهو سعيد انصرف مبكراً من الهضبة وعمل في مقهى الفلسطيني خلف ، ثم تزوج ابنته .

***

مصير نساء هضبة الفهود اتخذ مسارات درامية . . فقد اضطر فهد الرشيد إلى تزويج ابنته رابعة من منذور ابن الفلاح عايش ، بعد أن رفض أبناء عمومته سالم وسليمان الرشيد زواجها من سامر أو محمد ، فهي مجرد فتاة أمية بينما سامر يدرس في الجامعة ومحمد على وشك إنهاء دراسته في السلط ، والالتحاق بكلية الحقوق بدمشق .

هذا الموقف أدى إلى قطيعة طويلة بين فهد وآل الرشيد كما دفعه إلى نسب غير متوازن مع عائلة أبو عايش الفلاحية الذي ظل يعتبرهم مجرد اتباع وأجراء ، رغم زواجه من ابنتهم غزالة . . أما هذه المرّة فهو نفسه طلب ابنهم منذور للزواج من رابعة بنت فهد الرشيد وابنة تمام الشقران .

رباب بنت نوار الهزايمة تعلقت بحب جهاد الفلسطيني ، شقيق صديقتها دعد ، غير أن رسالة غرامية منها تقع بيد إخوتها فتثور ثائرة الجميع ، ويتناوب الكيرون على ضربها . . فمثل هذه العلاقة مرفوضة لأسباب كثيرة ، منها جرح ايلول ١٩٧٠ الذي لا يزال طرياً . وجاء خلاص رابعة عن طريق شيماء بنت سليمان الرشيد حين تدخلت لتزويجها من أخيها أحمد ، وحين سئلت إذا كان قد سمع برسالتها إلى جهاد قالت إحنا ما منحط عقلنا بشغلات صغيرة ، وبعدين رابعة بنت عمه وهاي عرضه ولازم يحميه .

الأنثى الوحيدة المتبقية من بنات فهد الرشيد هي فريدة بنت نوار ، وحكايتها

تحتل الجزء الثاني من شجرة الفهود . . وكان ختامها الزواج من محمد الرشيد القائد السياسي والنقابي الذي يكبرها بحوالي أربعين عاماً . وبعد تقاسيم طويلة من العشق .

***

خلال عملية رصد سميحة خريس لرحلة حياة فهد وتنامي شجرة فهوده كانت الكاتبة تسجل وثيقة اجتماعية وسياسية عن تطور الحياة في منطقة إربد أساساً ، كما تسجل علاقاتها الهامشية بالمناطق المحيطة : السلط حيث درس ابناؤه الثلاثة ، وحيث تعلق خير الله بحب جارته السلطية الصغيرة خديجة . . وفي السلط كذلك التقى الأخوان الثلاثة بابن عمهم القائد الطلابي محمد الرشيد . . فحملوه على الأكتاف ، وراحوا يهتفون مع المتظاهرين ضد المستعمرين ، كما التقوا في السلط أيضاً بصديق والدهم المناضل مصطفى الهزايمة ، واتسعت دائرة اهتماماتهم الوطنية والقومية . . وكانت تلك هي البذرة التي أدخلت ليث لاحقاً في حزب البعث ، وجعلته يتعرض للاعتقال في دمشق وعمان ، مما اضطره للسفر إلى الكويت بعيداً عن حياة السجون .

عمان لم يكن لها ، وخاصة في مراحل الرواية الأولى ، هذا الحضور الحي ، رغم أنها عاصمة الإمارة ، ولكنها لم تلبث أن تحتل مع انتقال الراوية الصغيرة فريدة إلى عمان دور المركز .

دمشق في ذلك الزمن المبكر كانت أكثر قرباً من حياة الفهود فإليها سافر فهد لعلاج أحد أبنائه ، وفيها درس غيث وربيع ، كما درس أبناء عمومتهم : محمد وسامر والدكتور وليد ، بل إن زوجة سالم الرشيد شامية ، كما أن ليث تزوج لمياء القادري في دمشق ، ولكنها كانت فلسطينية الأصل .

في زمن لاحق يتزوج ماجد ابن محمد نصر من رانيا اللبنانية . أما عريب ابنة ليث ولمياء فتذهب إلى لندن لدراسة الطب ، أمام دهشة الرشايدة والصخور ، فهل يعقل أن تسافر صبية إلى بلاد الأجانب وحدها؟ لاحقا يسافر شقيقها عمر إلى لندن أيضاً . أما أخوها مهند فإلى أمريكا .

***

على امتداد الرواية توغل سميحة خريس في متابعة تفاصيل الحياة واقتحام المفردات العصرية لهضبة الفهود : الراديو وفرن الغاز والكهرباء والسينما ولاحقاً التلفزيون الأبيض والأسود ثم الملون . . بل إن الماء بدأ يصل إلى الهضبة عبر المواسير والحنفيات . . فيغلق باب البئر المبارك خوفاً من سقوط أحد الأولاد فيه . . وفي بيت خير الله بعمان تكتشف نساء الهضبة اختراعاً غريباً هو الثلاجة فلا تصدق غزالة أن الأكل يمكن أن يبات فيه لعدة أيام دون أن «يحمّض»!

الكاتبة وهي ترصد تقنيات الحضارة لا تكتفي بتسجيل فوتوغرافي لدخول هذه العناصر وإنما هي ترصدها في لحظة اشتباكها بوعي الناس وما تثيره لديهم من مخاوف وخيارات :

«...مذياع ضخم خشبي بني اللون . . أنزله رجلان من سيارة النقل ونصب في قلب مجلس فهد ، وحين صدح صوت الموسيقى من خلاله التف الصغار حوله وضحكت ذهب بحبور وتمتمت فريدة :

«ومن شر ما خلق» . . ثم خرجت من الغرفة تضرب أخماساً بأسداس . . تمام لم تعلق وظلت في ذهولها . . وراحت النساء يشغلن رؤوسهن الصغيرة في كيفية خروج الصوت من هذا الجسد المعدني الخشبي . . ويتخيلن خيالات عن أناس وجن يسكنون هذا الصندوق» .

أما الرجال فقد تجاوزوا هذه المرحلة بعد حين ليصابوا بذهول من نوع آخر . . فقد انفتحت الهضبة على العالم وصار هناك في القاهرة «صوت هادر يتحدث باسمهم دون مبرر واضح يفهمونه . . وهناك أبطال كأنهم العفاريت يخرجون من أوراس الجزائر» .

وحين دخل فرن الغاز فقد كاد يقود إلى كارثة . . فالتعليمات المتشددة للصغار بعدم فتح مفاتيح الغاز أوحى للمراهقين الصغار أبناء ذهب بفتحها عمداً لقتل الزوجة الرابعة نوار . . فهي الوحيدة التي سمح لها باستخدامه «لأنها متعلمة وتربابة مدن» .

غير أن هذه المتعلمة وأمها المعلمة «ترفه» زوجة المحامي الشهيد المناضل مصطفى الهزايمة لا تتردد عن الذهاب مع أمها إلى فطيمة البصارة لترد كيد (حجاب) آخر لضرتها كانت فطيمة نفسها قد صنعته في اليوم السابق .

وهكذا يتجاور العلم مع الخرافة . . ويتشابه سلوك زوجة أمية جاهلة مع سلوك مدرسة متعلمة . عناصر الحضارة والتطور بدأت تؤثر على حياة الناس ولكن بكثيرٍ من

التأني .

***

في «تقاسيم العشق» تتحول «شجرة الفهود» من عمل ملحمي اجتماعي تاريخي نتعرف من خلاله على حيوات الفهود الداخلية إلى سيرة ذاتية ترويها الحفيدة «فريدة» ابتداءً من عام ١٩٦١ وصولاً إلى أوائل التسعينات ، لنطل من خلالها على عائلة الفهود الممتدة في سياقها الاجتماعي والتاريخي .

هذه النقلة من رواية سردية تحكي حياة الجماعة إلى نص ذاتي يعكس روح الفرد أو روح (الفريدة) يجيء منسجماً مع التطورات العاصفة التي شهدتها هضبة الفهود ، في إربد كما شهدتها البلاد كلها . فإثر وفاة الأب ، وبعده بقليل وفاة الجدة «فريدة» ، روح الهضبة الحقيقية ، فقد انفرط عقد الجماعة وتشظى الفهود تباعاً وبدأ الاقتتال الخفي على الميراث/ الأرض ، وأخذت العصَب المختلفة تدافع عن حقوقها وتطالب بنصيبها .

وفاة تمام الشقران يكسر أحد الأعمدة الصلبة التي ظلت تحمي خيمة الفهود . وحين يهب توأمها ، من زوجها الأول زيد وزياد ، لضمان حقوق أخويهما ربيع ورابعة يجد أسعد ابن ذهب الصخور الفرصة لاتهامهما بأنهما طامعان بأرض الفهود وتحويلها للشقران :

- «أولاد الشقران بدهم يوكلوا مال أبونا» .

هكذا قال أسعد . . ورد ربيع :

- ها . . بدك توكل لحالك؟ . . هات حقنا بشرع الله وأنا من بكرة بقنعهم يتنازلوا .

- لوي إيد يعني!

تبكي رابعة زوجة منذور أبو عايش

- خلصونا من ها الطابق جوزي أكل عطبي .

يحتد عدنان :

- لويش؟ عال ، ما ظل غير ها المتشرذم ، خله يصف على جنب . ماله دخل . .

ويقول محمد نصر :

- وحدوا الله تانتفاهم .

«لم يوحدوا ولم يتفاهموا . . صارت الهضبة هضاباً» . أكثر من ذلك فقد وصل الأمر في إحدى جولات المماطلة إلى حد أن استل أسعد مسدساً في وجه شقيقه سعيد لولا تدخل الجميع . .

« . . اهتز عدنان صارخاً» :

- بدك تصور تيل!! تخلينا فرجة للناس!

تفْ خير الله وهو ينصرف .

- تفو . . يلعن أبو الأرض . .

ناحت سلمى من الرعب والصغيرة فريدة سقطت صريعة الحمى من هول المشهد . أما النساء فلا حق لهن بالإرث في عرف الفهود ، وحين يطالب خير الله لهن بهذا الحق «يقول أسعد بصراحة فجة» :

- « يلعن أبو التعليم اللي بخلي الرجال خرعة» .

قضية الأرض والإرث كانت مجرد واحدة من أسباب تشظي أسرة الفهود وتناثرها . . ذلك أن المجتمع الأردني بمجموعه قد دخل مرحلة التحول من نمط العلاقات العشائرية إلى مجتمع المدينة . . من حياة الجماعة إلى حياة الفرد .

فريدة آخر العنقود حين تولت دور الراوي المتكلم «أنا» بديلاً عن الراوي الغائب العليم الذي روى لنا تقاسيم الحياة كانت تعكس في واقع الأمر هذه النقلة نحو الروح الفردية . . غير أن هذه الفردية لم تشكل عملية بتر تعزلها عن مجتمعها وإرثها فهي الوارثة الشرعية لروح فريدة الجدة سر تماسك شجرة الفهود وتناميها .

هذه الخصوصية في ارتباط الفريدتين أكدت عليه سميحة خريس في الأسطر الأولى من تقاسيم العشق :

«ولدت في يوم ربيعي ، كنت آخر مولود يرى النور في جنبات البيت الكبير على يد «الداية» . . كل من ولد بعدي أطلقت صيحته الأولى في المستشفى ، واشتم روائح المعقمات ، وشممت أنا روائح التراب والشجر» .

وقبيل رحيل فريدة الصغيرة مع أمها وأخيها إلى عمان تقول «تسللتُ إلى حجرة الخزين ورحت أشم روائح الأشياء الثابتة . . دقيق . . سمن . فريكة ، زيت . . زيتون ، جبنة ، حمص ، عدس . . جدتي فريدة!!» .

إن النسيج الروحي لفريدة الصغيرة ظل على ارتباط حميم بهضبة الفهود بكل ما

تحمله من معان ومكونات وعلاقات وبشر . . وحين كان هذا الإرث الروحي يتعرض للأذى فإن الصغيرة تسقط في حمى غير مفهومة من قبل الكبار فيسارعون إلى تلقيحها بالأدوية والأعشاب :

حدث ذلك عندما تنافر الأخوة حول الإرث ، وسقطت في الحمى حين فشلت رابعة في حبها ، وانهال اخوتها على القلب البكر بالأذى ، وكذلك حين انهارت أعمدة البيت على التوالي : تمام ثم غزالة ، وقبلهما جدتها أم نوار . . كانت فريدة تحس بعمق أن نساء الهضبة جميعاً أمهات لها .

وحين اتسع وعي فريدة واتصل اهتمامها بقضايا الأمة والوطن صارت الحمى تغزو جسد الصبية ، وحتى قبل أن تدرك دائماً كل هذا الذي حدث ، وخصوصاً ما أحاق بنا من هزائم ومكاره في حزيران وأيلول ، وعند موت عبد الناصر ، وفي حرب الخليج وما أعقبها من نكبات وكوارث .

حين قبلت سميحة خريس أن تلعب طفلتها فريدة دور الراوي المتكلم «أنا» ، على طريقة «صغير» ابراهيم نصر الله في«طيور الحذر» ، كان عليها أن تجد حلولاً لردم المسافة بين القضايا والأحداث وبين طريقة التعبير عن وعي هذه القضايا والأحداث بالنسبة لطفلة صغيرة ، من نوع : الإرث ، الموت ، الحب ، حزيران ، أيلول . . الخ ولأن فريدة الصغيرة لا تستطيع منطقياً التعبير عن وعيها الغريزي بواسطة اللغة فقد استعاضت بلغة الجسد حين يسقط صريعاً بالحمى كلما وقعت مأساة أو كارثة . . وما أكثرها! .

حين ماتت تمام دخلت فريدة في واحدة من نوباتها ثم«صفا قلبي . . وتدفق ينبوع حزين رقيق . . لم يدرك أحد لماذا بكيت وقالوا : بها مغص . . أرغمتني أمي على شرب مزيج من اليانسون والبابونج» .

في حزيران ٦٧ ، ولم يكن عمر فريده يزيد على ست السنوات احست بالنكبة على وجوه أحبتها فقد «رسمت الحرب تجاعيدها على وجه إخوتي الكبار . . شاخ ابن منذور ، وهبط الصمت على النسوة ، ما عدنا نملك ناصية الفرح . تركت الحرب شجناً مريضاً في نفوسنا وحولتني إلى شبح قبل أن تعفو عني وتتركني للحياة» .

لغة الجسد عند فريدة تتكرر كثيراً بعد ذلك ، ويعبر جسدها بالرقص أحياناً عما يعجز لسانها عن قوله :

بعد أن قرر محمد الرشيد التخلي عنها ، بسبب فارق السن . ليلتها ، حين

رقصت في عرس أحد الفهود ، منحت جسدها كامل حريته لكي يصرخ بكل اللغات وبكل المشاعر والأحاسيس ، تماماً كما فعل زوربا اليوناني ، وكما فعل بطل حنا مينه في «الشمس في يوم غائم» .

غير أن التعبير الاستثنائي بلغة الجسد جاء في مشهد حميم جمعها ليلاً مع زوجة أبيها الأولى غزالة التي ارتبطت بها ارتباطاً وثيقاً . . فقد أقدمت صبية عمان على إقناع غزالة بخلع (مدرقتها) الإربدية وألبستها (السوتيان) ، وبنطلون الجينز واندفعت معها إلى الرقص . .

«نرقص معاً ، اهز كتفي وتفعل مثلي . . اثني خاصرتي وتفعل ذلك ، تشوح بذراعيها وكأنما تلوح بالمناديل . . بهية ، آمرة ، بديعة . . ريدها ريدها . . كيف ما ريدها . . طفلة يا هلي . . والعسل ريقها . .نغني ونقهقه ونكتم ضحكاتنا بأكفنا نواصل الرقص والغناء . . يطل وجه سلمى مرعوباً . .أغلق الباب في وجهها وأصيح :

- تصبحي على خير سلمى

- الله يوخذك يا فريدة هسه شو بدهم يقولوا؟«نتوقف عن الرقص غزالة تضحك . .»عندما تغفو أرى على الوسادة وجه طفلة وأرى في أعماقي وجه طفلة» .

***

عبر تسجيل سيرتها الذاتية ترصد فريدة تشكل أحاسيسها الأولية ووعيها المبكر ، من الطفولة الشقية المشاغبة حيث استحقت بجدارة لقب «حسن صبي» إلى خطواتها الأولى باتجاه المدرسة ، والاحتكاك بالعالم الخارجي ، ثم بالتعرف وإن بصورة غامضة على الحب من خلال علاقة اختها رباب بجهاد . . فقد لعبت دور رسول الغرام ، وأحست مغزى النظرات المسروقة وحركة الأقدام السرية تحت طاولة الدراسة . . فجهاد كان يدرّس أخته دعد وصديقتها رباب اللغة الانكليزية ، وكان مطلوباً من الصغيرة فريدة خلال ذلك أن لا تغادر الغرفة .

تمام الشقران جعلتها كذلك تحس بأنها شيء مختلف عن الولد ، فقد رأتها تستحم عارية قرب البئر فسحبتها إلى غرفتها وأفهمتها بأنه قد بات من العيب أن تفعل ذلك فقد صارت صبية .

الاكتشاف الأخطر بعد ذلك جاء مرتبطاً بالدم والموت كانوا في الملجأ حين

أصرت صباح نصر على ضرورة الذهاب إلى البيت ، وكانت النساء تتهامس بصورة غريبة عن السبب ، وقد لاحظت فريدة بقعة من الدم على مؤخرة لباس صباح . . إنها العادة الشهرية . . ولكن!! وقبل أن تصل إلى البيت دوت القذائف الحزيرانية . . « . . وكانت صباح هناك ممددة . . ومتدثرة بدمها الأول والثاني» . .

وتستغرق فريدة في متابعة عوالمها الداخلية النفسية والجسدية ، وكذلك علاقاتها الجديدة في عمان مع صديقتها المسيحية «سلام» التي لا تلبث أن تصبح راهبة ، ثم مع حكاية حبها الكبير لمحمد رشيد القائد السياسي والنقابي البارز ، وهذه العلاقة تكد تحتل دائرة الاهتمام المركزية في الزمن الأخير من الرواية إلى أن تتجاسر في النهاية وتعلن عليه الحب وتعرض عليه الزواج . . فقد كان ، رغم محبته لها يريد تجنيبها الارتباط به بسبب الفارق الكبير في العمر .

فريدة بارتباطها بإرث الهضبة وشجرة الفهود كانت تعيد إنتاج صورة عصرية للجدة فريدة التي ارتبطت بآل الرشيد بزواجها من والد فهد . . ثم إن فريدة تعيد كذلك إنتاج حكاية جدتها ترفه أم نوار بزواجها من القائد المناضل مصطفى الهزايمة . . ومصطفى ومحمد الرشيد كلاهما محام أيضاً .

***

يبدو هنا وكأن الحياة مع شجرة الفهود تأخذ شكل دورة . . ولكنها في حقيقة الأمر مجرد انحناءة حلزونية نحو اتجاه صاعد بعيد انتاج الماضي ثم يتقدم به إلى الأمام بصورة أكثر نضجاً ورقياً .

وتسجل المرأة فيه على وجه التحديد وثيقة حضورها الكاسح والحي عبر مختلف المراحل والظروف . وهذا بالضبط ما تؤكده فريدة الأولى وتمام وحتى غزالة ونوار وترفه وصولاً إلى آخر العنقود .

***

ملاحظات :

تنتمي شجرة الفهود وخاصة في«تقاسيم الحياة» إلى الرواية الملحمية بالمعنيين التاريخي والاجتماعي ، وتتصل بالوقائع الرسمية والحقيقية على العديد من نقاط

التقاطع . وقد حرصت سميحة خريس على ضبط إيقاع الزمن السردي للرواية مع وقائع الزمن الرسمي بحيث ظلت شجرة الفهود تتشكل وتتنامى وتمتد فروعها في المكان والزمان من داخل الإطار التاريخي لشرق الأردن ، وتحديداً في مناطق إربد وعمان والسلط ، منذ أوائل القرن الحالي إلى بدايات التسعينيات . . فالعديد من الزيجات والولادات والوفيات حدثت في مناسبات وتواريخ رسمية أو من خلال الإشارة لأسماء ووقائع لها دلالات تاريخية معروفة ، ظلت حاضرة في النسيج السردي للرواية ، فمهند الرشيد اشترى الأرض وأراد تسجيلها بالطابو في استنبول ، أي في زمن الاحتلال التركي ، كما أن زوج غزالة كان جندياً في الجيش التركي حين أجبره فهد على تطليقها .

وغزالة أنجبت من فهد الرشيد ابنها محمد ساعة الانتصار على الأتراك أي في عام ١٩١٨ فلقب بمحمد نصر ، ووصفت غزالة بالأرنبة لأنها واصلت دون توقف إنجاب الأولاد الذكور ليث وخير الله وعدنان . . أي على وجه التقريب في أعوام ١٩٢٠ و ١٩٢٢ و ١٩٢٥ .

الزواج الثاني لفهد الرشيد يتم في عام ١٩١٩ وترزق بتوأميها ربيع ورابعة في عام ١٩٢١ .

أما ذهب الصخور فيتزوجها عام ١٩٢٥ ويرزق منها على التوالي : أسعد ١٩٢٦ وسلمى ١٩٢٩ وسعيد ١٩٣٥ .

الزواج الثالث من نوار الهزايمة حوالي عام ١٩٥٠ وتلد رباب مع وفاة الملك عبدالله عام ١٩٥١ ثم مهند ، ٥٣ أما آخر العنقود فريدة فتلد مع انفصال سوريا عن مصر عام ١٩٦١ . وفي هذا العام أو قبله بقليل مات فهد الرشيد والجدة فريدة كما انتحرت ميسلون ابنة محمد نصر .

ومن خلال السرد اللاحق نكتشف أن محمد نصر قد تزوج عام ١٩٣٤ من شيماء الرشيد ، لأن عمه احتج على زواجه بسبب صغر سنه غير أن المولود الأول لنصر واسمه ماجد جاء مع إعلان استقلال الإمارة ، أي عام ١٩٤٦ أي بعد أكثر من عشر سنوات من الزواج دون أن يستوقف هذا الزمن الطويل الكاتبة أو تضع له حلاً معقولاً من نوع الذهاب إلى فطيمة البصارة التي تتردد عليها نساء الفهود .

ومثل هذا الخلل في بنية السرد الزمني للرواية نلحظ كذلك مع التحاق أبناء فهد الثلاثة في مدرسة السلط وتخرجهم معاً تقريباً واستكمالهم للدراسة الجامعية في

دمشق وبيروت في بداية الخمسينات ، وكان أحدهم هو ليث قد قطع زمناً في حزب البعث ، وسجن بسبب ذلك في سوريا والأردن أي قبل وبعد استكمال دراسته للطب وزواجه من لمياء القادري ومعنى ذلك أن أعمار الخريجين الثلاثة كانت تقارب الثلاثين عاماً ودون أي إشارة لوجود التحاق متأخر في المدارس ، كما أن الحصول على المترك الأردني كان يحتاج إلى سنوات أقل من الآن . . أي أن المفترض لمن ولد عام ١٩٢١ أن يكمل دراسته الثانوية عام (٣٩) أو (٤٠) وأن يكمل الجامعة في منتصف الأربعينات أي قبل تأسيس حزب البعث (عام ١٩٤٧) ، وليست في أوائل الخمسينات .

هذا الخلل في بنية الزمن السردي للرواية أقل أهمية من الخلل الذي وقعت فيه الكاتبة من المنظور الاجتماعي :

إن الذهنية السائدة في وسط فلاحي متخلف تجعل من الطبيعي أن يحرص الرجل على الزواج أكثر من مرة لكي يتقوى بالأصهار ولكي تتعزز مكانته بعزوة الأبناء وخاصة من الذكور . وبهذا المعنى فإن من الطبيعي أن تتكرر زيجات فهد الرشيد وأن يصل عدد أبنائه إلى ثمانية ذكور وأربع إناث ، غير أنه ليس من الطبيعي ولا المفهوم في سياق نفسه الشرط الاجتماعي أن لا ينجب هذا العدد وهو (١٢) سوى (١٥) بينهم خمس إناث ، وكأن نساء الهضبة جميعاً يتعاطين منذ الأربعينات حبوب منع الحمل ، وأن رجال الفهود يؤمنون جميعاً ، بما فيهم غير المتعلمين بضرورة تحديد النسل وتنظيم الأسرة فمحمد نصر الذي تزوج شيماء عام ٣٤ لم يرزق حتى بداية التسعينات سوى بماجد وميسلون وصباح اللتين توفيتا ٦١ و٦٧ .

ليث ولمياء : أنجبا عريب عام ٥٧ مع تعريب الجيش الأردني ثم عمر ، وكان زواجهما عام ١٩٥٥ .

خير الله ونازك أنجبا فهد عام ٥٨ ثم مرام ، وقد كان زواجهما عام ١٩٥٦ . عدنان وسليمة رزقا فهد عام ١٩٥٩ وجمال عام ١٩٧٣ وكان زواجهما عام ٥٣ ربيع وعزيزه رزقا فهد ٥٧ وغادة ٥٩ وكان زواجهما في منتصف الخمسينات .

أما بقية الذكور فقد تزوج أسعد ابن ذهب لعدة أيام فقط دون أن ينجب ، كما لم يذكر شيء عن وجود أولاد لأخيه سعيد ولا عن زواج فهيد ابن نوار الذي ولد عام ١٩٥٣ .

نساء هضبة الفهود التزمن بدورهن بالتنظيم ذاته رغم أزواجهن الغرباء :

رابعة التي تزوجت منذور ابن ابو عايش الفلاح ، عام ١٩٣٥ أنجبت فقط محمد عام ١٩٤٧ واحمد عام ١٩٥٠ ورباب التي تزوجت احمد الرشيد عام ١٩٥١ أنجبت فقط رائد ووليد . أما سلمى وفريدة الصغيرة فقد تزوجتا أوائل التسعينات .

***

إن سميحة خريس وخاصة في الجزء الثاني من شجرة الفهود ، أي في «تقاسيم العشق» تركز سردها الروائي على السيرة الداخلية لرشيدة ، ولكنها أرادت في نفس الوقت أن تتابع مصائر أبناء شجرة الفهود فحولتهم إلى مجرد أسماء برقية ، دون أي حضور روائي حي ، إلا حيث توجد فريدة نفسها ، وقد فرض هذا الوضع نفسه ، بالتالي ، على الواقع الاجتماعي الذي لم ينخرط آنذاك ، وأظنه لم ينخرط إلى الآن ، إلا جزئياً ، في عملية تحديد النسل وتنظيم الأسرة .

لقد بدا خلال عملية السرد الروائي وكأن الكاتبة توثق لأبناء شجرة الفهود فرداً فرداً ، غير أن واقع الحال ، وخصوصاً بعد انتقال نوار وفهيد وفريدة لعمان ، جعل عالم الرواية بمعظمه ينحصر أساساً بهذا الفرع من شجرة الفهود ، أما بقية الفروع فقد بهت معظمها إلى حد التلاشي سوى ما أقامت فريدة علاقات خاصة ومتميزة مع بعض أفراده مثل ماجد وغزالة ثم خير الله وليث .

ومثل هذا الالتباس المربك نتج أساساً عن عملية مزج مستحيلة بين رواية ملحمية هي «تقاسيم الحياة» مع رواية سيرة ذاتية هي «تقاسيم العشق» .

غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من كون شجرة الفهود واحدة من أهم رواياتنا الأردنية ، ومما يضع اسم سميحة خريس بجدارة في مكان متقدم على خريطة الإبداع العربي والإنساني .

دفاتر الطوفان

قرأت دفاتر الطوفان مرتين : الثانية حين اهدتني الرواية منشورة ، ضمن إصدارات أمانة عمان الكبرى ، لهذا العام . والأولى حين تفضلت سميحة خريس ، بتواضع ابداعي جميل ، باطلاعي على مخطوط الكتاب ، لإبداء ما أراه من ملاحظات ، قبل دفعه إلى النشر ، وهذا ما فعلته مع عدد من النقاد والأصدقاء .

ولا شك ان استئناس الكاتب بآراء الأصدقاء من ذوي العلاقة ، تقليد جميل وصحي ، أرجو أن يستفيد منه الآخرون ، خصوصا أولئك الذين يتوهمون بأنهم قد ختموا الإبداع ، وهم لم يصلوا بعد إلى جزء يسير من قامة هذه المبدعة المدهشة المسكونة دائما بجنون التجاوز . . حتى بتجاوز سميحة خريس نفسها ، من رحلتي ١٩٨٠ وصولا إلى دفاتر الطوفان ٢٠٠٣ ومرورا بـ المد ١٩٩٠ ، شجرة الفهود تقاسيم الحياة ١٩٩٥ ثم شجرة الفهود (تقاسيم العشق) ١٩٩٧ ، القرمية ١٩٩٩ ، خشخاش ، ٢٠٠٠ ، الصحن ، ٢٠٠٣ .

لقد واكبت تجربة سميحة خريس الروائية ، وكتبت عنها مرارا ، واعترف أنها مع كل رواية كانت تتجلى بثوب جديد ، احتاج معه إلى أدوات نقدية مختلفة للتعامل معها ، حتى في الجزأين الأول والثاني من شجرة الفهود فثمة نقلة واضحة ، من رواية التاريخ الاجتماعي المحفوظية إلى رواية الفرد الذاتية . وأنا ممن يعتقدون أن الرواية تختار المنهج النقدي الخاص بها ، وعلى سبيل المثال فقط فإن روايات «غالب هلسا» الذاتية المليئة بالأحلام والكوابيس والاعترافات الحميمة تحتاج ، كي نكتب عنها ، إلى الاستفادة القصوى من مناهج ومدارس التحليل النفسي في الطب والأدب معا ، ودون أن يعني ذلك بالطبع عدم الاستفادة من المناهج الأخرى .

***

يبلغ عدد صفحات «دفاتر الطوفان» ٢٩٤ ورقة ، فيما تذهب الرواية زمنا إلى المساحة الممتدة من تشكيل الإمارة تقريبا (١٩٢٣) إلى أيام الطوفان (١٩٣٨) ، غير أن سميحة ليست مسكونة هنا بهاجس التاريخ ، رغم حضوره الكثيف ، بل والفائض أحيانا ، وإنما كانت مشغولة بالمكان ، وبالبحث عن الأشياء والناس العاديين والتفاصيل الصغيرة التي تصنع بمجموعها الوطن . والوطن بالنسبة لها هنا هو مدينة

عمان التي راحت تنبّش في جزئياتها البسيطة ، ومكوناتها الأولى ، من أشياء وناس ، لتعيد إنتاج تشكلها وتشكيلها معاً لمدينة لم تكتمل ملامحها بعد ، فتكون مدينة منجزة ، كما هو الحال مع مدن كالقاهرة ودمشق وبغداد .

سميحة خريس أرادت عبر طوفانها أن تقول : وها أنا أقدم لكم مدينة عمان كذلك!! بتاريخيتها وهويتها المميزة : لوناً وطعماً ورائحة ، وناسا يتشكلون وفق شروطها ، التي ، وهنا الطريف بالأمر ، لا شروط لها إلا ما تضعه أنت بنفسك على نفسك كي تكتمل وتتكامل مع تنوعها المدهش :

الشرق أردني والشركسي والبدوي والشامي والفلسطيني واللبناني والمصري والعراقي واليمني والأفغاني . . المسيحي والمسلم ، الطرابلسي والسلطي والنابلسي والمعاني والطفيلي . . وحيث يتجاور حي الحينات الشراكسة مع حي الطفايلة ، وحي الشابسوغ مع حي الأرمن . . سوق البخارية مع سوق اليمنية ، ومحلات الأفغاني المقيمة في مركز المدينة مع مضارب النورْ أو الغجر المتنقلة في ضواحيها .

إذا كنت غريبا ودخلت المدينة ، كما فعل الرحالة سيف الدين الغساني ، متوجسا ، متغربا ، مفترضا إقامة عابرة ، «فإنك لا تلبث أن تصبح واحدا من أهلها فتقيم فيها أبدا» ، ربما لأن لا أحد فيها يشعر بكامل ملكيته للمدينة ، فيتصرف كمالك ، أويعاملك كغريب . . رغم أنه قد تساور البعض مطالب بأحقية الأصيل على الطارىء . .غير أن مثل هذه المطالب طارئة وليست أصيلة ، فالأردني عربي أولا ، وهنا يكمن سر امتيازه واختلافه ، وعمان هي التي تصهر قاطنيها في بوتقة واحدة ، رغم اختلاف مكوناتهم ، ودون أن تلغي أيا من هذه المكونات . .

هكذا يستطيع أنزور الشركسي ، وهو بكامل عنفوانه النبيل ، أن يذهب إلى رقصة الأجداد ، في جبال البروس ، محتفيا بعرس أخته جانيت في حفل (الجوك) ، مرتديا الـ (شاقوا) ومعتمرا (الكلبك) . . ضاربا الأرض بحذائه الطويل ، ملوحا بـ (القاما) الفضي ، حين يطلق الأكورديون تنهداته السريعة في إيقاع بهيج . . . . فتحلّ في الشاب أنزور روح الفارس الأسطوري سوسروقة ، وهو يحاول سرقة نار الآلهة . . فيصير نارتيا حكيما . . ولكنه ، حين يذهب مع رقصة الـ (ششن) إلى جبال القفقاس ، لايغادر انتماءه لعمان ، أو لـ«فزعة الحصاد» ، إلى جانب جده تامبي ، وهو يردد صرخة صديقه عزمي السلطي «أول أيار اسحب منجلك وغار» .

***

هذه الرواية ليست مجرد عمل إبداعي ، إنها تحمل خطابا يكاد يكون محددا ومباشرا يحرص على تقديم المدينة / المكان ، باحتفالية عالية ، من خلال حس الكاتبة ورؤيتها ودهشتها أيضا . . ومن خلال التقاط الأشياء وإنطاقها كي تكون راويات إضافيات لسيرة المدينة ومسيرتها وحيوات الذين عاشوها وعايشوها : عاديون بسطاء ومشاهير ورسميون .

هكذا يتحول الحرير والحلقوم والحبر والسكر والغندرة والأساور إلى راويات يشبهن سميحة . . وهكذا تتحول سميحة إلى عطر وجدايل وزيتون وعصبة أصدقاء وحديث قطار ، كما تصبح قادرة على الولوج في لغة مسعد (الدرويش) وجنونه كي (تصل) إلى البهاء الكلي لليلة القدر العمّانية التي لا تشبهها ليلة ، ولا تشبهها مدينة :

«وجاءت الليلة . .خير من ألف شهر . . ورأى مسعد (الدرويش) كيف لفت أجساد الملائكة الكون وعزلت عمان عنه ، اصطفتها وجللتها بالرحمة والنور ، وكان جبريل حادي الركب يمد ستمائة جناح مرصع باللؤلؤ والياقوت والمرجان ، مطلقا جناحين اسيرين لا ينفردان إلا في ليلة القدر ، سلام هي حتى مطلع الفجر . . . افتحوا فوالله ليس بينكم وبين جنة الخلد رفة رمش ولا نبضة قلب واجف . . .دعا جبريل رهطه أن هلمّوا ، وراحوا يصعدون الفجر كاشفين عمان ملعبا للقادم المكتوب ، استيقظ مسعد ، وانهمر المطر» . .

ثم يكون أن تتحول سميحة وأشياؤها وأبطالها إلى رحالة عابر للعصور يسطّر دفاتر الطوفان ، ويتدفق بحديث الماء الذي دوّنه الأجداد ، كما دوّنه من لم يولد بعد من الأحفاد .

في دفاتر الطوفان نحن لسنا أمام سردية تروي سيرة مدينة من خلال ناسها وأشيائها ، ولا نحن أيضاً أمام سيرة أناس وأشياء نطل على عمان من خلالهم وخلالها .

هنا لكل مكوّن من مكونات عمان : ناس وأشياء ، استقلاله الناجز وحكايته الخاصة . .من الحرير المغناج إلى تمرد الممرضة ياسمين ، ومن نجمة (التاجرة الشامية) إلى حديث أحذيتها ، وإلى هرب ابنها عزمي المولّه بجانيت الشركسية ، إلى ابنتها لمياء المتيّمة بالعزف والموسيقى . .

ومن حكاية تامبي الشركسي وثوريه . . إلى مفردات الغندرة لدى نساء مدينة

تتعرف على ذاتها ويتعرفن على أنوثتهن . . بل ويكون للحبال حكايتها مع راجي (بغلة مسعد العتال ولاحقا الدرويش) وكذلك للسجائر مع المتوحدة فايزة . وتكون كذلك لمكرم السلطي حكايات مع الثأر والزيتون والمصور الأرمني . وتحكي رفقة الخياطة حكايات عن أسباب هربها من تفوق الخياطتين زازا الارمنية وحنه السريانية ، فتروي أسرار ابتكارها للعبة الصداري التي تنضج نهود الصبايا ، وأنابيب القصدير التي تحمّر شفاههن بالخجل .

وللحاج تقي الدين حكاياته مع السوق ومع زوجتيه : حسيبة ونجمة ، ومع ابنتي شقيقه المتوفي : هيام واعتدال ، وابنه الاهبل عبد الرحمن .

وفي عمان التي تتشكل من نقطة الصفر تقريبا ، رغم امتدادها السحيق إلى ربة عمون وفيلادلفيا نلتقي مع المحامي عبد الرزاق الشعيبي وهواجس الأمة ، والعشق المحرم لياسمين النصرانية القادمة من بيت لحم . .كما نلتقي مع عرار ورفعت الصليبي وحسني فريز . . وصولا إلى عصبة الفتيان : غالب ومروان وعزمي المصروع وأنزور .

ومع هؤلاء نلتقي مع القائد الانجليزي فردريك بك وقصة غرامه بزوجته الصغيرة . . التي يرسل لها موسيقات القوات المسلحة لتعزف تحت شرفة بيتها في اللويبدة ، أما في جبل عمان فنلتقي مع كلوب باشا (أبو حنيك) وحكاياته مع القبائل البدوية . . كما نلتقي مع صفحات من احتضان الأردنيين للمجاهدين السوريين ، ونضال الشرق أردنيين وفدائييهم إلى فلسطين ، وضد الانتداب البريطاني .

***

وعبر تدفق طوفان سميحة نلتقي مع أماكن عمان وعلاماتها الأليفة : درب الحوريات وسيل عمان ودرج فرعون وشارع الهاشمي وحي المهاجرين وحي الطفايلة ووادي سرور وحي المصاروة وشارع الرضا ، كما نذهب إلى سينما البترا ومقهى المنشية ومقهى حمدان وحمام النصر ، والمدرسة العبدلية والمدرسة العسبلية ومدرسة التجهيز ومكتبة الزعيم . .الخ . .الخ . .

إنها شتات حكايات ناس ، وتذكارات أشياء تتجاور وتتنافر . . تلتقي وتتقاطع . . تتقارب وتتصارع ، ليس هناك حكاية مثل أختها ، والناس المتحدرون من مختلف المنابت وأصول واللغات واللهجات والعادات لا يتشابهون ولا يكاد يجمعهم جامع ، ولا الأشياء كذلك تشبه بعضها أو تشبه الناس ، ولكنها جميعا ، ورغم

خصوصية كل منها وحكايته المستقلة، لا تلبث أن تشكل وحدة منسجمة لمدينة واحدة لها هويتها ولونها وطعمها .. اسمها عمان :

« ... ينزلها العراقي مشتعلا كرمضاء حارقة، والسوري متحوطا كعين ساهرة، والحجازي حاملا أوتاد خيمته ورسن رحله مستنفرا للرحيل، والمصري متلمسا متلفتا خلفه، والارمني موجوعا، والشركسي مطعونا، والفلسطيني حائرا قلقا .. فإذا بالخلق جميعا يتماهون دون أن يحتاجوا إلى تقشير جلودهم، ولا أن يدفعوا إلى نبذ ما فيهم من طبائع، تراهم يتواسطون ويعتدلون ويتوازنون، ويأخذ كل منهم من خلق الآخر فإذا به شبيهه» .

***

هذه هي ربما «دفاتر الطوفان» التي شاءت سميحة خريس أن تطلق عليها اسم رواية، ولها مطلق الحرية بأن تفعل ذلك .. فلم يعد هناك، كما يبدو، ومنذ زمن طويل، ما يحدد هويّة الأنواع الادبية وتخومها، ولكن يظل من حقنا بالمقابل وفي ظل هذه الحرية ذاتها أن نتمسك بما نعتقده ضروريا للحفاظ على سلامة الأنواع الادبية والفنية، مع اعترافنا التام بظاهرة التجنيس الأدبي بينها، ومن هنا نسجل ملاحظاتنا على الملتبس في هذه (الرواية) :

في رواية المدن عموما، كما عند نجيب محفوظ وزياد قاسم، تتجلى المدينة من خلال نسيجها الروائي، وبنيتها الداخلية، فيكون أن يتشكل فضاؤها الروائي، كحاضن للنص الإبداعي، ويطل المكان/المدينة، بتلقائية وعفوية، عبر حركة أحداثها وشخوصها . أما سميحة خريس فقد ذهبت عامدة متعمدة باتجاه هدف مسبق ومحدد وهو تقديم صورة عمان، فتحولت الشخصيات إلى كومبارس لإسناد دور البطل الرئيسي : عمان، كما تحولت الأشياء وأسماء الأماكن إلى وسائل إيضاح للهدف المعلن وهو رسم صورة بانورامية للمدينة .

من هنا، ربما، كان إيراد أسماء الكثير من الأماكن والشخصيات المعروفة تزيّدا على البنية الفنية للرواية، لا مبرر له .. مما اثقل النص بإضافات مجانية، قد تكون ضرورية للوثيقة، ولكن لا تحتاجها الرواية .

هذه الملاحظة تأخذ وضوحها الساطع في الفصل المعنون بـ «حديث الرحالة» حيث وثقت الكاتبة ما أورده الرحالة والمؤرخون عن مدينة عمان، كما تقمصت شخصية الرحالة سيف الدين الغساني، الآتي من جبل لبنان، لتروي من خلاله،

وبلغة ذلك الزمان ، ربما تجربة عودتها هي إلى المدينة ، بعد طول ترحال ، أو تجربة مطلق غريب دخل المدينة متوجسا متغربا فأحس فيها بالأمان . . فاستقر وأقام وصار عمانيا بامتياز :

«ما زال العمر يضربني ضربة إثر ضربة بالضر . . . حتى تركت ورائي جل دهري ، وجعلت من عمان موقع رحلي ، دخلتها ظانا أني عابرها ، ولست بمطيقها ولا ساكنها ، فإذا بي عالق فيها ، بعضا من أشجار روابيها . . . وليس أبغض إلى فؤادي من المستقر . حتى وطأت عمان ، فاصطادتني بدهاء ، وألحقتني بحجارتها بلا عناء ، كأنما دقتني بوتد إلى جبالها ، وشدتني برسن إلى أشجارها فلا أقوى على الفرار ، ولست أعرف لي أرضاً غير هذه الديار . . . كأني ماعرفت قبلها ، ولن يتسنى لي عشق بعدها» .

وتنهي/ ينهي الرحالة قصيدة عشقه الصوفي متضرعا وصلا ووصولا :

« ...ثم انخت الروح عند سفح الجبل ، وقلت اقبليني يا عمان ، يا عمون ، يا فيلادلفيا العتيقة ، أنا سيف الدين الغساني عبد الله الفقير إلى رحمته الطامع في جنته ، الراضي بقضاء ربه ، الحالم كما حلم المؤمنين بفيئك ، وكف رحمتك ، عمديني كما المسيح طاهر في أردنك» .

إن جماليات الجزء واهميته المعرفية هنا لا تعني فنيا أن العمل الروائي ، كوحدة إبداعية يتسم بذات الجمال والنجاح ، ولقد أشّرت مطالع الرواية لمثل هذه الإمكانية بامتياز حين راحت تستنطق أشياء المدينة وتفاصيلها الصغيرة (الحرير والاساور والغندرة والزيتون . . الخ . .) ، والتي مكّنتنا من اكتشاف المدينة وأبطالها وشخصياتها ، بطريقة جديدة ساحرة ومدهشة ، وهذا هو برأيي الامتياز الاستثنائي وجنون التجاوز الإبداعي الذي حققه هذا العمل .

صحيح إنه في روايتها «خشخاش» قد استحضرت من زهرتها الغريبة ، امرأة تماهت مع رغباتها المقموعة ، على هيئة خلاص يأخذ شكل المعجزة ، الا ان تقمصها للأشياء في دفاتر كان ينطلق ويستهدف غايات أخرى ، غير أن الفرصة الرائعة بالمضي بذات الاسلوب في إنطاق الأشياء إلى نهاية الرواية أفلتت ، مع الأسف ، من بين يدي الكاتبة حين انتقلت ، مع حديث العصبة إلى سردية عادية تتابع مصائر حيوات أبطال الرواية : عزمي ومروان وغالب وأنزور . ثم بعد ذلك حين راحت توثق ما قاله الرحالة والمؤرخون عن عمان ، وكأنها بصدد القيام ببحث أكاديمي لا كتابة نص

إبداعي ، صحيح إن التوثيق يمكن أن يكون جزءا من الكتابة الروائية ، كما في الحرب والسلام ، والبؤساء (بطبعتها الكاملة) ، والدون الهادىء . .الخ . . ولكن البنية الفنية في هذه الاعمال مختلفة نوعا . . فهي تنتمي لكلاسيكيات روائية رصينة وجادة ، ولا تذهب إلى اللعب الروائي المرح والفاتن مع غنج الحرير وحكايا السكر والحلقوم وعطر الشيالات والجدايل .

فهل هي السرعة او التسرع في انجاز عملنا الروائي ، وكأننا من فرط ما نعيشه من قلق وتوتر وفقدان للأحبة نخشى ان غدنا المعتم لن يأتي!

وكم أتمنى لو أن هذه الكتابة المدهشة لا تزال على هيئة مخطوط كي تصاغ ، وفق ما أعتقد ، إلى واحدة من أجمل الإضافات في التراث السردي العربي الحديث ، ولعلي أضيف متشددا : وما ومن الذي يمنع حدوث ذلك؟! هل غادر السهم قوسه ولا راد له؟!

ولكنه يظل بالطبع سؤال برسم سميحة خريس؟؟ .

وداد سكاكيني
«الحب المحرم»

إذا كان يؤرخ لمولد الرواية السورية بعام ١٩٣٧ ، حين صدرت رواية «نهم» لشكيب الجابري ، فإن مولد الرواية النسوية السورية المكتملة فنياً لم يتأخر بدوره كثيراً ، حيث أصدرت وداد سكاكيني على التوالي روايتيها : «أروى بنت الخطوب» ، ١٩٤٥ و«الحب المحرم» ، ١٩٤٧ .

وهذا الإنجاز الفني هو إنجاز ريادي إذا ما قيس بالروايات التي صدرت قبل ذلك في مصر ولبنان وسوريا بأقلام عائشة التيمورية (١٨٨٥) ولبيبة هاشم (١٨٩٥) وزينب فواز (١٨٩٥) وعفيفة كرم (١٩٠٦) ولبيبة صوايا (١٩٠٩) وحلال معلوف (١٩٢٢) ، ثم مليكة الفاسي المغربية ١٩٣٨ .

ورواية الحب المحرم رغم الملاحظات الفنية العديدة التي سجلناها عليها تشكل في تقديرنا الباكورة الفنية في الإبداع النسوي العربي .

***

ولدت الكاتبة العربية الكبيرة وداد سكاكيني عام ١٩١٣ في مدينة صيدا ثم انتقلت إلى العيش مع زوجها في دمشق ، تنقلت في عدة أقطار عربية وعالمية وأقامت ردحاً من الزمن في مصر .

على امتداد حياتها التي تواصلت قرابة الثمانية عقود عرف عن وداد سكاكيني الإخلاص والالتزام بقيم الأخلاق والأصالة العربية في كل ما كتب ، كما عرف عنها هذا التنوع في ميادين الإبداع المختلفة ، فإلى جانب الروايتين اللتين أشرنا إليهما قبل قليل فقد أصدرت المجموعات القصصية التالية : «مريا الناس» و «بين النيل والنخيل» و«الستار المرفوع» و«نفوس تتكلم» و«أقوى من السنين» .

كما اهتمت وداد سكاكيني بكتب التراجم والسير فأصدرت كتاباً عن «أمهات المؤمنين» وآخر عن «رابعة العدوية» وثالثاً عن «نساء شهيرات من الشرق والغرب» ورابعاً عن «زوجات الرسول وأخوات الشهداء» وخامساً عن «قاسم أمين» وسادساً عن «عمر الفاخوري» .

وفي مجال النقد الأدبي الذي تميزت به أصدرت «سواد في بياض» ثم «نقاط على الحروف» و«شوك في الحصيد» وكان آخر ما صدر لها قبل وفاتها كتابها النقدي «سطور تتجاوب» عام ١٩٨٧ ومن الجدير بالذكر أن أول كتاب صدر لها وضم مجموعة من كتاباتها ومقالاتها المتفرقة ، كان بعنوان «الخطرات» وصدر عام ١٩٣٢ ، أي أن وداد السكاكيني استمرت تعطي بدون انقطاع على امتداد خمس وخمسين سنة ، وقد توفيت في دمشق في عام ١٩٩١ عن عمر يناهز الثامنة والسبعين ، تاركة وراءها حوالي العشرين مؤلفاً وبصمة واضحة للكتابة النسوية الملتزمة في هذا القرن .

***

في روايتها «الحب المحرم» استخدمت وداد سكاكيني عدة أساليب وتقنيات فنية للتعبير عن هاجسها في هذا العمل الإبداعي ، فإلى جانب اللغة السردية المألوفة في الرواية الكلاسيكية ، فقد لجأت إلى أسلوب اليوميات أو المذكرات الشخصية ، على لسان بطلة روايتها «نديدة» ، حيث احتلت ما يقارب ربع الرواية ، كما استخدمت أسلوب الرسائل ، على طريقة روايات القرن التاسع عشر في أوروبا .

تدور وقائع رواية الحب المحرم في دمشق ، حيث ينشأ «سهيل» و«نديدة» في عائلتين متجاورتين ، ويتعلق الصبيين ببعضهما البعض ، غير أن أسرة أبي سهيل لا تجد بنديدة زوجة مناسبة لابنها سهيل ، فتلجأ أم سهيل إلى الحيلة فتخبر ابنها باستحالة زواجه من «نديدة» لأنها سبق لها وأرضعتها معه حين كان طفلاً رضيعاً ، وهي بالتالي بمثابة أخت له ولا يحق له الزواج منها .

فوجئت أم نديدة كما فوجئت نديدة نفسها بهذا الخبر ، فلم يسبق لأي منهما أن سمعت مثل هذه الحكاية ، حتى أن أم نديدة سألت أم سهيل مستغربة :

- أحقاً يا أم سهيل انك أرضعت نديدة؟

- يوه . . من غير شك ، ثم أردفت بتثاقل : ألم تقل لك هذا المرحومة والدتك .

لقد أوهمت أم سهيل أهل نديدة بأن الأم الكبيرة جدة «نديدة» وخلال إحدى زياراتها وكانت تحمل حفيدتها الطفلة أن أحست بالجوع وبكت ، فقامت أم سهيل بإرضاعها مع ابنها .

أما نديدة فلم تحتمل أو تقبل مثل هذا الحاجز المفاجئ ولم تستوعب صحته حتى ولو كان صحيحاً فتساءلت متذمرة، بعد أن فجعت بفقدانها لحبيبها سهيل:

« أحقاً وصدقاً هو أخي؟ وما هذه الأخوة؟ أتحول رضعات فيها مصات كحصوات الطير من ثدي امرأة لم أكن أعرفها، بيني وبن إنسان أحببته وفضلته وعقدت عليه الأمل؟ استغفر الله، إني لا أعاند ولا أتمرد ولكن أشكو، وهل كان محرماً على المقهورين أن ينفسوا عن كربهم بالشكوى ولو بالقلم وبالنجوى» .

كان من نتيجة هذه المفاجأة عن إخوة الرضاعة أن أتجه كل من الحبيبين إلى مصيره الخاص . .

سافرت «نديدة» مع شقيقها إلى دير الزور لتعمل كمدرسة هناك، ولكن مصيراً مختلفاً كان بانتظارها حيث تقدم للزواج منها كهل ثري، فلم تجد ما يجعلها ترفض مثل هذا الزوج، فلم تكن قد علمت بعد أن أم سهيل قد اعترفت قبل وفاتها بالسر الخطير الذي أخفته، وهو أنها قد كذبت بحكاية أخوة الرضاعة تلك، وإن احتالت من خلال هذه الكذبة لتحول بين سهيل وبين زوجة لا تليق به .

أما بالنسبة لسهيل فإن الأقدار تدفعه بعيداً لإكمال دراسته كطبيب للأمراض النفسية في ألمانيا وهناك يتعرف على الممرضة جوزفين حيث يتعلق بها إلى الحد الذي يهمل فيه دراسته وعمله، فيقوم بإنهاء هذه العلاقة بأن يطلب الانتقال للعمل في مستشفى آخر، إلا أن ذكرى حبه لجوزفين بقي عالقاً به لسنوات طويلة .

أمّا جوزفين فإنها تندفع نحو خيار غريب إذ تقرر أن تهب نفسها لسلك الرهبنة، وهكذا تنتقل من بلد إلى آخر لتخدم كراهبة وكممرضة في مستشفيات تابعة للكنيسة، وينتهي بها المطاف في مصر، حيث لا تلبث أن تلتقي مجدداً بسهيل من خلال طبيب مصري صديق للطرفين .

في القاهرة يشعر سهيل بأنه فقد للمرة الثانية المرأة التي كان يمكن أن يتزوجها ويعيش معها حياة سعيدة، ويندم لأنه أضاع أجمل فرص حياته، كما أضاعت أمه من قبل فرصة زواجه من «نديدة» .

بعد أن يعود سهيل من ألمانيا طبيباً متخصصاً في الأمراض النفسية فإنه يتزوج من فتاة عادية جاهلة اختارتها له أمه، غير أنه لم يستطع العيش معها طويلاً، فلا قلبه يميل إليها «كنديدة» ولا عقله قادر على التعايش معها كجوزفين فيقوم بتطليقها .

وهكذا تلعب شروط التخلف وانعدام العلاقات الإنسانية الصحيحة إلى تدمير

حيوات معظم شخصيات الرواية موصدة إياها إلى مهاوي الإحباط والألم وحسرات الندم ، فنديدة لم تشق وحدها حين تزوجت بالكهل الثري ولكنها أشقت زوجها الذي لا ذنب له ، وكذلك بالنسبة لسهيل وزوجته المطلقة ، ثم حبيبته الألمانية التي انتهت إلى أن تصبح راهبة وإلى جانب هؤلاء جميعاً أم سهيل التي انتهت إلى الشلل والموت .

إن وداد سكاكيني ومن خلال رصدها العفوي لحياة شخصيات روايتها ومصائرها تقدم وثيقة ضد التخلف والجهل والانصياع للتقاليد التي تدمر حياة الناس وتمنع عنهم الحب والسعادة .

يشكل الجانب الذي عرضناه من رواية «الحب المحرم» أحد الخطوط الدرامية الأساسية في الرواية وهاجسها المركزي غير أن الرواية إلى جانب ذلك تعكس عوالم وقضايا مختلفة تنشئها الكاتبة على امتداد روايتها .

فلقد صوّرت وداد سكاكيني من خلال شخصية أبو سهيل مثلاً ، نموذج التاجر الشامي والرجل الشرقي في ثلاثينات هذا القرن ، ولعلنا نجد فيه نموذجاً مبكراً لشخصية أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ المعروفة : «سي السيد» ولنتأمل هذا الوصف الذي يعيدنا إلى الأجواء الدمشقية في ذلك الزمن «تربع أبو سهيل في مجلسه . . . كدأبه كل يوم في موسم الصيف ، وكان إيوان الدار مزخرف السقف بصور ملونة . . كأنها طنفسة من الطنافس العجمية . . . وكان أبو سهيل يجلس وقد أطبقت شفتاه على النارجيلة ، ورنا إلى البركة كأنه كسرى على عرشه يسحب النفس تلو النفس على قرقرة منغمة ناعمة» . . أما حين يغادر أبو سهيل البيت فإنه حريص قبل ذلك على استكمال شروط أناقته ومظهره . . «يلبس رداء السوق وهو من الحرير المخطط ثم يلف شملته على زنار» ويرتدي معطفه الصيفي السابع ، وتناوله أم سهيل ، القائمة على خدمته ، عمامته المطرزة «الأغباني» فيحكم وضعها على رأسه الشايب ثم يستقيم بوقار وهو يسحب سبحته بيمينه ثم يمضي وهو يتنحنح ويسبّح وأنامله تعبث بخرزات المسبحة» .

وبمجرد أن يغادر البيت ويبتعد قليلاً حتى يختفي صمت البيت وهدوؤه فجأة ، فالجميع «استعادوا الكلام بحرية ومرح ، ثم لا تلبث أن تأخذ الأم دور الأب في الأمر والنهي» .

تنتقل الكاتبة بعد ذلك لاستكمال شخصية التاجر الشامي خلال ساعات

عمله في السوق ، وعن علاقاته ومنافساته مع جيرانه من التجار ، وما يفعلونه لكسب الزبائن واستدراجهم مما يقدم لوحة أو وثيقة اجتماعية هامة عن المجتمع الشامي في ذلك الزمان .

خلال تخصص سهيل في دراسة الطب النفسي في ألمانيا لا تتوقف وداد سكاكيني عند متابعة حياة البطل الشخصية وعلاقته الغرامية بجوزفين ، ولكنها تذهب بعيداً في عقد صور المقارنة بين الشرق والغرب . . بين مفاهيم وتقاليد الرجل الشرقي المحافظة وبين تحرر المجتمع الغربي . . ثم بين قيم الوفاء والشهامة والشرف التي يتحلى بها الطبيب السوري وزميله المصري في أعين الغربيين ، فقد «كانا كما تصفهما الكاتبة ، موضع الاحترام لدى الأطباء والأساتيذ (تقصد أساتذة) لما كانا يبديان من الحذق والبراعة ، فإذا فرغا من التنقل و التجوال بين الأسرة والمضاجع التي يلتوى عليها المرضى صابرين على بلواهم . . مبتسمين لهذين الشرقيين الأسمرين اللذين تلوح على وجهيهما الشهامة والرأفة» .

ولعل وداد سكاكيني في «الحب المحرم» هي أول كاتبة عربية طرحت منذ وقت مبكر إشكاليات العلاقة بين الشرق والغرب ، ونظرة الرجل الشرقي أو العربي للمجتمع الأوروبي ، وكيف أن سهيل ، وهو الرجل ، خشي على سمعته بسبب علاقته بالمرضة الألمانية جوزفين ، مما جعله ينتقل إلى مستشفى آخر .

إن هاجس نظرة الشرقي إلى الغربي ، أو كيف يرى الغربي الشرق ، ظل من الموضوعات الأثيرة التي شغلت كتّاب أوائل هذا القرن ، وأواخر القرن الماضي ، كما في«عيسى بن هشام» للمويلحي ، و«قنديل ام هاشم» ليحي حقي ، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، ثم «مذكرات طالب بعثة» للويس عوض و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح .

أما في الكتابة النسوية التي تناولت هذا الموضوع فلا نجد من تناول هذه الإشكالية ، باستثناء وداد سكاكيني عام ١٩٤٧ ، سوى د . رضوى عاشور في كتابها «أيام طالبة مصرية في أميركا» الذي صدر عام ١٩٨٣ .

ولعل تنقل وداد السكاكيني في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية قد ساعدها على ريادة هذا الموضوع .

***

إننا ونحن نعرض لهذه الرواية الريادية ، في الكتابة النسوية العربية ، لا نغفل عن عناصر الضعف الفني في تركيبها وبناء شخصياتها ولغتها ، غير أننا ونحن نفعل ذلك علينا قياس السوية الفنية لهذه الرواية بما صدر من روايات عربية في تلك المرحلة ، وإذا ما فعلنا ذلك فإننا سنشهد لرواية «الحب المحرم» لا عليها ، غير أننا إذا ما حاكمناها بمقاييس الرواية الفنية المكتملة ، في الأدبين العربي والعالمي ، فإننا بالتأكيد سنسجل عليها ملاحظات متعددة ، لعل في مقدمها أن البناء الدرامي للرواية وتكوين شخصياتها لا يتشكل من داخل الرواية نفسها ومن آليات تطورها ، ولكن من تدخل الكاتبة نفسها ، كما نرى ذلك في شخصية سهيل واهتماماته الأدبية والسياسية فإننا نكاد نلمح مواقف وآراء الكاتبة نفسها في مجالات النقد والعقيدة الوطنية .

ومثل هذا الحكم يصح كذلك على شخصية «نديدة» وما سجلته في يومياتها ومذكراتها التي أرسلتها إلى سهيل في ألمانيا ، فإن ما فيها من آراء ونظرات يكاد يكرر بدوره شخصية الكاتبة وداد السكاكيني .

وإلى جانب هذه الملاحظات فإن بنية الرواية درامياً تشكو من التفكك وغياب الوحدة الفنية . . ذلك أن العديد من الأحداث والوقائع التي تتوقف الكاتبة عندها مطولاً كما هو الحال مثلا خلال وجود سهيل في ألمانيا ، واستغراقه في مناقشات وحوارات مطولة ، فإن هذا الفصل بكامله يبدو ملحقاً بالرواية الأصلية التي تتمحور أساساً حول شخصيتي سهيل ونديدة وحبهما المحرم ، وكان يمكن لهذا الفصل مثلاً أن يشكل موضوعاً لرواية منفصلة ومستقلة بذاتها ، وليس جزءاً ملحقاً بالرواية .

كذلك فإن متابعة حياة نديدة في «دير الزور» مع زوجها الكهل الثري شكّل بدوره امتداداً منفصلاً عن جسم الرواية ، ودون أن يكون لهذا الامتداد أي صلة بتطور أحداث الرواية الأخرى .

وهذا الحكم يصح كذلك بالنسبة لجوزفين الألمانية فإن خيارها اللاحق بترك حياتها العادية والالتحاق بسلك الرهبنة لا صلة له بالرواية ، أما صدفة لقاء سهيل بها في القاهرة بواسطة صديقة الطبيب المصري فإنه لم يضف جديداً على الخط الدرامي الأساسي للرواية ، وبقيت بدورها امتداداً منفصلاً . وحتى شخصية أبو سهيل التاجر الشامي ويوميات حياته في البيت والعمل لم تشكل جزءاً من البنية العضوية المترابطة للرواية بالمعنى الفني المكتمل ، ورغم ما تمثله هذه الشخصية من إضافة معرفية هامة لوقائع الحياة الشامية في ثلاثينات هذا القرن .

غير أن رواية «الحب المحرم» ورغم كل هذه الملاحظات تشكل واحدة من الروايات الريادية الهامة ، وخاصة في الكتابة النسوية العربية ، مما يُبقي اسم وداد سكاكيني أحد رموز ثقافتنا العربية المعاصرة .

د. أمل شطا: لا عاش قلبي

تحتل الدكتورة أمل شطا مكانة طيبة بين الأدباء السعوديين ، وإن كانت غير معروفة على نطاق واسع في الوطن العربي . .

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى وجود حركة روائية ناشطة في السعودية ، وخصوصاً بين الكاتبات ، حيث تبرز اسماء عشر روائيات من أبرزهن : بهية بوسبيت ورجاء عالم وهدى الرشيدي وهند باغفار .

ومثل هذا العدد اللافت والمتميز يؤكد ان المجتمع المحافظ قادر على إنجاب الكثير من الروائيات ، وبما يبكر بالأجواء الريفية الإيرليندية حيث برزت الأخوات برونتي في منزل خالهن القس «باتريك» ، فكان أن ظهرت روايتا :«جين إير ومرتفعات وذرنج» .

ولعل ما استحضر تجربة الأخوات برونتي كذلك المكانة الدينية التي يحتلها المكان الروائي هنا ، وهو ملجأ الرباط في مدينة مكة المكرمة ، وحيث تدور وقائع رواية د . أمل شطا .

تنتمي كاتبتنا إلى بيت كبير من بيوتات مكة المكرمة ، حيث ولدت في عائلة لها اهتمام واسع بالعلم والثقافة .

وقد مكّن هذا الواقع أمل شطا من مواصلة تعليمها الثانوي والجامعي ، إلى أن حازت على شهادة الدكتوراة . . . كما أتاح لها هذا الوضع الإسهام في الحياة الثقافية العامة ، وفي ممارسة دورها الإبداعي في حقلي القصة والرواية . .

ولكاتبتنا كذلك اهتمام ملحوظ بالتراث الشعبي والحكاية التاريخية .

أصدرت أمل شطا روايتين هما : «غدا أنسى» ، عام ١٩٨٠ و«لا عاش قلبي» ، عام ١٩٨٩

أتاحت طبيعة عمل واهتمامات الدكتورة أمل شطا أن تقترب من حياة شريحة نسوية بائسة تقبع في أسفل السلم الاجتماعي في مدينة مكة المكرمة حيث تدور وقائع هذه الرواية وأحداثها المأساوية ، ولكننا نحتاج قبل الدخول في أحداث الرواية وتفاصيلها أن نتوقف قليلاً عند المكان الروائي الذي تدور فيه وقائع هذه الرواية . إن «الرباط» هو المسرح الرئيسي أو الوحيد للرواية .

و«الرباط» هو مكان مزيج من ملجأ المسنات ودير الراهبات ذلك أن لهذا المكان ،

ويقع في مدينة مكة المكرمة ، وضعاً دينياً سواءاً من جهة الاشراف أو الطقوس الدينية التي تمارس فيه .

وتقطن في «الرباط» عدد من النساء اللواتي تعرضن لمصائب وأسباب اجبرهن إلى الالتجاء لهذا المأوى ، بعيداً عن أسرهن وعائلاتهن .

إن رباط مكة المكرمة منح الرواية وشخوصها خصوصية وهوية متميزة على مستويين :

الأول : هو الطابع الخاص للمكان والحياة السعودية .

والثاني : هو خصوصية وضع المرأة في أدق تفاصيلها وشؤون حياتها .

***

لقد أمسكت الدكتورة أمل شطا ، في روايتها «لا عاش قلبي» بجدارة ، خيوط الواقع الحياتي للشخصيات تمكنت من تقديم وثيقة نفسية وفنية ومعرفية عن حياة مجموعة من النساء المسنات وعن تاريخهن الخاص الذي قادهن إلى هذا الرباط ، وإلى الأحداث الفاجعة التي وقعت فيه .

و«بركة» هي بطلة الرواية وهي راويتها أيضاً ، فلا تكتفي بسرد سيرة حياتها الشخصية فحسب ولكنها تنقل حيوات وتواريخ عدد من نساء الرباط .

كما فعلت مع «أم عامر» مثلاً أو هي تجعل واحدة من شخصيات الرواية تحكي قصتها وذكرياتها كما فعلت مع «حُسنية» وهي الشابة الوحيدة في الرباط ، وتعمل خادمة في قصر وهدان ، ولكنها تعرضت للطرد بسبب غيرة زوجة سيد القصر .

إن شخصيات الرباط النسائية تمثل النماذج المسحوقة في العالم السفلي الذي يعيش فيه الفقراء البائسون أو ذوو العاهات أو أولئك الذين دفعتهم الظروف القاسية للوصول إلى هذا المكان .

وتقدم الكاتبة مشهداً ليلياً يعكس بحرارة حجم المعاناة التي تقاسيها نساء الرباط .

تصف بركة هذا المشهد بقولها :

«فما أن يؤدين فريضة العشاء حتى تطفأ المصابيح ، وتلج كل إلى مهجعها وتأوي إلى فراشها ، فتهدأ الحركة وتخبو الأنفاس ، ويخيم السكون ، ويبدو البيت وكأنما قد

خلا من الساكنين، ولكن من بين طيات الظلام وتحت ستار الليل ووحته تتسلل الذكريات لتنبش ستر الماضي في قوة وشراسة بلا هوادة» .

ولكي تهرب النساء التعيسات من ذكرياتهن الأليمة والمريرة فإنهن يتسللن هاربات من وحدتهن يحملن وسائدهن إلى الغرف المجاورة ليحتمين ببعضهن البعض، فيما تلجأ بعضهن إلى الدعاء والابتهال، ويطرق بعضهن باب بركة باحثات عن الزيت أو المرهم لتخفيف آلام المفاصل والشيخوخة والوحدة .

ولكن ماذا تفعل نساء الرباط في النهار؟

عند الفجر تدب الحياة في الرباط من جديد حيث يسمع من بين الصمت المطبق همهمة الدعاء والتكبير وخرير مياه الوضوء وهو ينسكب في الأواني النحاسية، ثم همس التلاوة وصوت حبات المسابح وهي تتوالى في ترانيم عجيبة محببة، ووقع الأقدام الهرمة فوق الدرج . حتى إذا تقدم النهار علا التصفيق وانطلقت النداءات . . . كل تنادي صاحبتها لتفطر معها . ثم سرعان ما تنقسم النساء إلى جماعات صغيرة في عدد من الغرف وقد أحضرت كل منهن الزاد، وإن كان قليلاً من الخبز الجاف المبلل بالماء، ثم ينطلقن بعد ذلك ضاربات في مناكب الأرض سعياً وراء الرزق، فبعضهن يبعن اللوز والحلوى والبعض الآخر لعب الأطفال وقطع القماش أو جمعها في صرة كبيرة والتنقل بها من بيت لآخر، وفئة ثالثة تعمل في الرباط يضمن بإنجاز أعمال تكلفهن بها بعض العائلات لكيّ الملابس وتنظيف الغلال وما إلى ذلك .

هذا المشهد الطويل من حياة نساء الرباط في الليل وفي النهار يقدم صورة بانورامية قبل الدخول في تفاصيل حياة نساء الرباط .

والرواية تزدحم بعشرات الحكايات الأليمة عن المصائر التي أوصلت أولئك النساء التعيسات إلى هذا الرباط .

***

حكاية «بركة» كما ترويها صاحبتها تبدأ بأن فتحت عينها على نشأتها الأولى وسط الموتى، فأمها تعمل في «الشرشورة» وتتلقى أجراً شهرياً لقاء قيامها بغسل الموتى من النساء وتكفينهن .

بعد وفاة الأم انتقلت «بركة» للعمل في مهن بائسة عديدة، غسلت الأرض

وكنستها ، نظفت الثياب وغسلتها ، وانتهى بها المطاف في سقاية الزمزم للحجاج ، وخلال عملها هذا كانت تقيم في الرباط .

«أم عامر» امرأة أخرى مسنة من نساء الرباط ، عانت كثيراً من قسوة أمها قبل أن تهرب إلى خالها الذي كان نزيلاً في أحد الأربطة ، ولكنه أعادها إلى أمها ثانية لتعاني من قسوة إضافية بسبب هربها ، دون أن يتمكن والدها ، وكان ذا شخصية ضعيفة ، من مساعدتها .

هربت أم عامر بعد ذلك وعملت في إحدى المصحات أقرب إلى السجينة لمدة خمس سنوات ، ثم التحقت بأحد بيوت الأثرياء لرعاية سيدة البيت وكانت مصابة بالسل . فأحبت «زياد» ابن السيدة وتزوجت منه بعد أن هربا معاً إلى المدينة خوفاً من غضب أهله . ولكن القدر يفجعها بوفاة زوجها في حادث سيارة .

تعمل أم عامر في مهن بائسة متعددة ثم تشاء الأقدار أن يتعلق عامر بحب فتاة ارستقراطية اسمها سهيلة فتضطر ام عامر للاختفاء في الرباط حتى لا يكتشف أهل العروس حقيقة ام عامر ، فيفشل زواج ابنها .

يفتش عامر الذي أصبح طبيباً شهيراً عن أمه طويلاً ويعثر عليها في اللحظة قبل الأخيرة وهي تعاني سكرات الموت .

«رحمة» امرأة كسيحة تعيش مع اختها خديجة وهي مكفوفة البصر تهربان للعيش في الرباط لكي تجنبا شقيقهما الحرج أمام زوجته التي لا تحتمل وجود الأختين في المنزل . ورغم تردد أخيهما على الرباط إلا أنهما يرفضان االعودة معه إشفاقاً وحباً به إلى أن توفتيا معاً في الملجأ . وفي الرباط أنماط وحكايات أخرى عديدة لا نعرف علاقاتها وخلفياتها إلا حين تقع جريمة قتل غامضة في الرباط ، فقد وجدت هاجر مقتولة .

دب الخلاف بين «زهرة» و «هاجر» لأن «زهرة» اغتابت أحد النزيلات واسمها «سُعادة» ، واتهمتها بالفجور .

استغلت «مرضيَّة» هذه المشادة ودست لها السم فقد كانت تعتقد أن هاجر خططت للاستحواذ على زوجها فانتقمت منها على هذا النحو ، ولم يكتشف أحد هذه الحقيقة إلا بعد وقت طويل ، أما رجال التحقيق الذين ملأوا أركان الرباط فقد فشلوا في معرفة ما حدث .

***

لا تقتصر رواية أمل شطا «لا عاش قلبي» على حياة النساء في الرباط ، وإنما هي تمد جسوراً عديدة مع الحياة الخارجية في مكة من خلال عمليات التذكر والاسترجاع لحياة نزيلات الملجأ قبل أن يصلن إليه ، كما هو الحال بالنسبة لقصر وهدان وسكانه مع الشابة حسنية ، وكذلك بالنسبة لأم عامر وبركة .

إضافة إلى ذلك فإن الحياة تنفتح داخل الرباط نفسه على عدد من الشخصيات مثل شقيق رحمة وخديجة أو عامر كما أن رجال التحقيق يملأون لأول مرة ملجأ المسنّات حيث تتم عملية التحقيق بمقتل هاجر .

غير أن شكل الانفتاح الحقيقي على الحياة في مكة المكرمة إنما يتم من خلال عمل النساء في أسواق المدينة حيث نتعرف على الحياة فيها .

إلا أن الكاتبة هنا تغفل تقديم أهم شريحتين اجتماعيتين في مكة المكرمة وهما التجار والطوافون . غير أن ذلك لا يقلل من عمق وشمولية المعرفة التي يحصل عليهما القارىء حال انتهائه من الرواية . إن أحداً لن يتمكن من معرفة جزئيات الحياة الداخلية والتحتية في مكة المكرمة والتعرف على عالم نسائها المسنات التعيسات لولا قدرة أمل شطا على تقديم هذا المشهد الاجتماعي التاريخي الذي يعكسه الرباط .

إن المكان هنا ومن خلال تجميعه لهذا الكم الكبير من الشخصيات والأحداث والعلاقات قد قدم صورة هائلة ومجسمة للمجتمع السعودي الحديث .

صحيح إن التركيز ظل منصباً على الفئات المسحوقة من المجتمع الا أن شبكات وجسور العلاقات ظلت موصولة مع مجتمع الأغنياء . كما تجلى ذلك بين حسنية وقصر وهدان ، ذلك أن حياة حسنية وعلاقتها بالقصر لم تنته بطردها منه بسبب غيرة الزوجة ، فلم تلبث ان عادت إليه مجدداً بعد وفاة تلك السيدة ، وبسبب تعلقها الشديد بالطفل «مهند» ، بل إنها بسبب محبتها لهذا الطفل تضحي بالزواج من سائق القصر «مطيع الرحمن» ، ومثل هذه الصلة مع عالم الأغنياء نجدها كذلك من خلال الدكتور عامر وعائلة زوجته سهيلة . وكانت أم عامر نفسها قبل ذلك قد عملت لدى عائلة زوجها زياد وكانت أسرة ثرية أيضاً .

***

يتبين مما تقدم أن الكاتبة قد أنجزت عملاً كبيراً تمكنت من نقل صورة الحياة المكية بمختلف جوانبها وعلى تعدد فئاتها وشرائحها الاجتماعية ، غير أن ذلك كله

كان سيظل ناقصاً أو مختلاً لو لم تتمكن الكاتبة من شحن وجدان المتلقي بالخصوصية الدينية لهذه المدينة المقدسة والمكرمة .

لقد ظلت هذه الخصوصية المتميزة للمدينة حاضرة في خلفية المشاهد التي قدمتها الكاتبة من خلال حرصها على التذكير بالإشارات والمعالم والأوقات والمواعيد والأماكن ذات الصلة بالجانب الديني ، ومن هنا بالضبط . يبرز دور الوصف الحسي والنفسي للمكان والزمان في تجسيد هذا المشهد الذي يتكرر كثيراً ليشكل إيقاع الرواية .

«أغلقت الدكاكين . . وتوقف الباعة . . وانصرف المشترون . . واختفى المارة . . وفي لحظات تحول الطريق الذي كان يعج بالناس ويمتلىء بالضجيج إلى أطلال من الصمت . . وخيم السكون . . إلا من صوت التلاوة يرتفع عالياً يبعث الأمن في القلوب» .

هكذا ترسم أمل شطا بكلمات سريعة لوحة لقدسية مكة المكرمة في وقت الصلاة ، مما يمنح المكان طابعه الخاص والمميز .

إننا ونحن نثمن رواية أمل شطا «لا عاش قلبي» لا يفوتنا أن ننوه إلى بعض عناصر الضعف الواضحة فيها ، وذلك في مجالين هما الصياغة اللغوية وبعض أحداث الرواية .

ففي المجال اللغوي نجد الكاتبة تنقل على لسان أم عامر الحوار التالي :

«انظرى يا بركة إلى أعلى . . هل ترين هذا الشعاع المنبثق من الشمس والذي ينساب من خلال ذلك الشق الضيق؟ هذا الشعاع الذي أضاء الغرفة رغم صغره وضآلته ، هل ترينه؟ إن المحبة لتضيء القلب كما يضيء هذا الشعاع من حولنا» .

وبالطبع فإن مثل هذه اللغة والتعبيرات والايحاءات تنتمي إلى عالم ثقافي بعيد عن عالم أم عامر . فهنا الكاتبة الدكتورة أمل شطا هي التي تتحدث وليس أم عامر ، وهذه نقطة ضعف فنية تسجل على الرواية .

أم في مجال الأحداث فإننا نجد فيها كماً وافراً من المصادفات التي يذكرنا بعضها بغادة الكاميليا أو ببعض الأفلام العربية أو الغربية القديمة مثل بائعة الخبز وغيرها .

غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية وجمال رواية أمل شطا «لا عاش قلبي» التي جعلتنا نتعرف بعمق على جوانب حية وخفية من حياتنا العربية ، وهي

هنا حياة النساء المنبوذات في المجتمع المكي .

ولا شك أن حميمية اللمسات العاطفية التي قدمتها الكاتبة من خلال هذه الشريحة الإنسانية البائسة ، تؤشر لمغزىً عميق من خارج السياق بأن صدق العواطف وعمق المشاعر يزداد توهجاً ونبلاً كلما انحدرنا نحو قاع المجتمع الذي يمثله رباط مكة .

خناثة بنونة: «النار والاختبار»

ولدت خُناثة بنُّونة في مدينة فاس المغربية عام ١٩٤٠ ، وتلقت تعليمها بمدرسة المعلمات الابتدائية فيها ، حصلت على الدبلوم العالي في الاجتماعيات سنة ١٩٦٣ .

عملت بالتدريس ثم عينت عام ١٩٦٨ مديرة بالتعليم الثانوي بمدينة الدار البيضاء .

في عام ١٩٦٥ أصدرت خناثة مع كل من رفقة غيثه وبديعة ونيش مجلة نسائية تحت عنوان (شروق) .

وفي عام ١٩٦٨ انضمت إلى اتحاد كتاب المغرب .

ساهمت بنشاط في الحركة الثقافية والاجتماعية المغربية وارتبطت بالعمل في إطار حركة القائد علال الفاسي الذي مثَّل الأب الروحي لخناثة ، وقام بكتابة مقدمة روايتها «النار والاختبار» .

التي صدرت عام ١٩٦٩ ، وفازت بجائزة المغرب عام ١٩٧١ .

***

تندرج رواية «النار والاختبار» لخناثة بنونة في عداد الروايات العربية التي صدرت كانعكاس لهزيمة حزيران ١٩٦٧ ومن بينها : «قارب الزمن الثقيل» للروائي السوري عبد النبي حجازي و «طواحين بيروت» للروائي اللبناني توفيق يوسف عواد و «الزمن الموحش» لحيدر حيدر من سوريا و«رباعية اسماعيل فهد اسماعيل» من الكويت و «الوشم» لعبد الرحمن الربيعي من العراق ، و«الأشجار واغتيال مرزوق«للروائي السعودي عبد الرحمن منيف و«الوقائع الغريبة» و«سداسية الأيام الستة» لأميل حبيبي من فلسطين . ثم «الحب تحت المطر» لنجيب محفوظ ، أما في الأردن فنقرأ لتيسير سبول رواية «أنت منذ اليوم» كما نقرأ «الكابوس» ، لأمين شنار و «الضحك» لغالب هلسا و«جراح جديدة» لعيسى الناعوري و «أوراق عاقر» لسالم النحاس .

ومن المغرب العربي البعيد تأتي رواية خناثة ، التي نعرض لها في هذه الحلقة ،

لتؤكد عمق الانتماء القومي، ووحدة الجرح العربي الذي يجمع مشاعر الناس من المحيط إلى الخليج .

لقد شكلت كارثة حزيران/ يونيو حداً فاصلاً في وجدان الكاتبة / البطلة ليلى فدفعتها إلى إعادة النظر بكل حياتها ومسلماتها وممارساتها لأنها تجد نفسها مسؤولة عن الهزيمة، وعليها من موقعها أن تسهم في اختيار وسيلة تجاوزها، وذلك كجزء من فعل عام، فلا يجوز أن تبقى الأشياء بعد الهزيمة كما كانت قبلها : إنها تصرخ وتشتم وتبكي وتكفر بالكلمات المخدّرة المضللة التي أسهمت فيها من موقعها كمذيعة تلفزيونية، لا بد لعهد الخطابة والعنتريات وكلمات التأنق أن ينتهي، تقول ليلى لأبيها : «لا يا أبي ما أمثله! مر عهده، عقب رجّة يونيه . إن قافلتنا لن تسير بالترنيمة والكلمة، فذلك يصلح للأمم المترفة» ولا بد أن تكون «الثقافة فعل، والفكر فعل والكلمة جهاد . . ذلك لمن يريد ألا يسحقه عصره» .

ماذا تفعل فتاة مغربية، تعمل مذيعة تلفزيونية، للرد على الهزيمة؟

هذا السؤال طرحه عبد النبي حجازي على بطل روايته «قارب الزمن الثقيل» فكان أن اختار حمل السلاح، وجاء هذا الاختيار منسجماً مع ظروف وشروط الشخصية . . فالبطل من سوريا، وهو ضابط قديم، ويستطيع أن يجد لنفسه موقعاً في صفوف المقاومة . فماذا تفعل ليلى المعجبة بالعمل الفدائي وبالأسيرة الفلسطينية فاطمة برناوي، ولكن البعيدة هناك في أقصى الوطن العربي، وكذلك فهي المرأة التي لا تستطيع بسهولة أن تغادر أسرتها . أن نيران الهزيمة تفرض على الجميع الاختيار فماذا اختارت ليلى . هذا ما تجيب عليه رواية «النار والاختبار» .

قبل وقوع كارثة حزيران ١٩٦٧ كانت ليلى تعمل مذيعة تلفزيونية، تؤمن بعملها، وتؤمن بالكلمة باعتبارها فعلاً مؤثراً في الواقع . ولكن عند وقوع الكارثة تحولت إلى نار في صدرها، وتملكها إحساس فاجع وعميق بأنها كانت في عملها الإعلامي تمارس التزييف والتضليل فهي بالتالي تتحمل، مثل غيرها على امتداد الأمة العربية، مسؤولية الهزيمة فتصرخ ملتاعة، وهي ترد على أحد المسؤولين الذي يريد أن يتنصل من الجريمة فتقول بأن ما حدث هو «جريمتنا جميعاً . . جريمة كل من هب ودب عبر مسافات جغرافية كبيرة، لا تخلق حركته غير الانهزام، فنحن قوم ماتت طاقة الحياة في عروقنا منذ قرون، منذ أن سقطت امبراطوريتنا فجفت دماؤنا ونضبت فيها عناصر البقاء فعجزت نهائياً ان تلد أية بطولة» ثم تصرخ «بودي لو

نصبت مشنقة للمجرمين ابتداء مني» فماذا تعمل ليلى وماذا تختار للرد على الهزيمة وإعادة بناء هذا الواقع الذي إذا استمر سيعيد إنتاج هزائم جديدة؟

هذه الأزمة العامة التي تعيشها ليلى تتقاطع مع أزمة شخصية مباشرة، فعليها أن تحسم كذلك الخيار بصددها. ذلك أن الأسرة تلح عليها بالزواج، وهي تؤجل ذلك، ولا تعرف الإجابة نعم، أم لا، قلعتها واضطرابها جعلها تسقط في أزمة الاختيار، وهذه الأزمة سببها كارثة حزيران «وهي تريد أن تعرف كيف تختار... وهي لا بد أن تقرر»، ولكن كيف تقرر وهي في حالة الإحباط والغربة! تقوم الأم محتجة على ليلى لتأجيلها موضوع الزواج من لطفي:

«إلى متى والحالة هكذا! إننا أهلها، فنحن ملزمون بتقبل هاته الحالات، لكن الزوج المنتظر؟! خصوصاً وأنه من لا يمكن أن يصبر على هاته التقلبات... إنه مثال الرجل الممتاز... ثري ومشهور وذو مكانة».

فتعلق الأخت: «نعم مثيله نادر، ولقد أدركت ليلى ذلك في السابق. حينما كادت أن توافق، لكن وضعيتها القلقة تجعلها لا تثبت في الأمر ولولا ذلك لضغطنا عليها».

ولكن الأم تخشى أن يضيع من ابنتها مثل هذا العريس، فقد اشترى لها دارة وأثثها وعلى ليلى أن تقرر بسرعة «فالناس لن يتركوا مثله طويلاً، فلقد علمت أنه تلقى عرضاً من أهل إحدى قريبات زوجة أخيه.. شابة جميلة غنية وذكية... بالإضافة إلى تعلق كثيرات به ممن هن في العمل».

فتقول الأخت مؤيدة: «الحقيقة أن لا واحدة ترفض أن تتعلق باسمه وألقابه... لكنه حظها».

في طريقهم إلى الرباط حيث يقيم تهمس سكينة بأذنها: «- كوني عاقلة.. حاولي أن تتصلي به... إن أمثاله إذا أشار إلى واحدة أتته الألوف. وأنت تدرين من هو، مركزاً وفهما وبعد صيت».

نار الهزيمة في الأعماق ومع ذلك يجب أن تختار وعليها أن تحدد ماذا تفعل؟ فها قد انقضت ثلاثة أسابيع وهي منقطعة عن عملها في التلفزيون.. فإلى متى يسمح رئيسها بالعمل باستمرار هذا الحال؟ عليها أن تجد الجواب بالنسبة للأزمة العامة التي تعيشها وعليها أن تجد الجواب بالنسبة لقضية زواجها. فلا العمل ينتظر ولا الخطيب ينتظر فماذا تفعل؟

من بعيد . . من داخل الأرض المحتلة تتناهى أصداء خافتة لإجابات مبهمة عن أسئلة ليلى ، فثمة شباب في بركة القمر في غزة يقاتلون ويستشهدون ، وثمة مناضلة فلسطينية أسيرة هي فاطمة البرناوي النموذج الذي تحلم ليلى بالاقتداء به ، ولكن هل تستطيع وهي الفتاة المغربية أن تنتقل إلى فلسطين المحتلة لتناضل فيها؟ لا يبدو ذلك ممكنا . تقول ليلى :

«فكرت في هذا ولم تكن غير فاطمة برناوي كنموذج ، لكنه البعد وشيء آخر ، فالإقدام على عمل يتطلب اليقين من القدرة على إتقانه ولعلي لست من هذا النوع فاخترت غيره» .

تؤمن ليلى أن الهزيمة في فلسطين سببها جملة الأوضاع السلبية الخاطئة في الوطن العربي من محيط إلى خليج ، وعليها من موقعها وفي شروط إمكاناتها كامرأة في المغرب ان تجد نقطة البداية لعمل يراكم إيجابياً عملاً يتواصل بعده ، ودون انْ يسقط الإنسان في اليأس والإحباط .

كان على ليلى أن تنهى زمن الحيرة في الاختيار لأن مثل هذه الحيرة القلقة هي حالة من الاختصار ، فكيف أتيح لليلى أن تجد الأجوبة عن الأسئلة المضنية التي أفرزتها الهزيمة؟

حدثت صدمة الوعي واكتشاف اليقين فجأة حين كانت ليلى تتجول في أحد شوارع الرباط ، فقد انتبهت فجأة إلى «شاب كسيح» بيده قلم ، تسمرت نظرتها بزحفه وكأنها في ذهول . بقي يزحف حتى وصل إلى مقعد وطاولة قصيرين باليين ، ثم سوى جلسته على قدر استطاعته ، وخطط بالقلم خطوطاً للتجربة . إن القلم جديد صالح للاستعمال . ولما اطمأن وضعه ورمى نظرته في كل اتجاه كأنه يجمع كل تلك الاتجاهات بتلكم النظرة لتكون معه ويكون معها ، واكتسى وجهه بملامح رضاء ، ففعلت مثله ورمت النظرة في البعيد القريب لترى ما يرى» .

اكتشفت ليلى من خلال مراقبتها للكسيح أمام مبنى البريد أنه يقوم بكتابة عرائض للناس .

حين عادت إلى البيت قالت لها أختها سكينة : «أين تأخرت؟ الثالثة والنصف . . . كنت أنا وأحمد نبحث عنك ، لقد خفنا عليك كثيراً .

ولكن ذلك الكسيح لماذا لا يخاف؟ . . . أيكون فوق كل ما يخيف ، حتى عاهته لم تقتله بل قتلها هو ، إذ أخضعها لعمل .

برق في ذهنها هذا الرد دون أن تقصده مع أنه هو نفسه ما كانت تبحث عنه من قبل» .

تسألها سكينة : «أين كنت»؟ فتقول لنفسها «أما ذلك الكسيح فيعرف أين هو ، وأين يذهب ، وحتى يحضر أو يغيب ، وأنا كنت أبحث وما أزال ، عن المكان الذي يجب ان أكون فيه» .

دب في شرايين ليلى شيء كالبصيص ثم أجابت : «نعم فكسيح ذلك الحي هو الذي أجاب : بحركته ، بعمله ، بتفاؤله ، بإصراره على غده ، بقهر الكساح في أوصاله . .

وإذاً . . كيف يجب أن أتخلص من كساحي لأسهم في انتفاضة الكاسحين؟» .

كان السبيل إلى الأمام واضحاً فقد أمسكت ليلى نهائياً بخيوط اللحظة والغد . .

تكتب ليلى رسالة مطولة إلى خطيبها لطفي ، وهو الشخصية المرموقة والبارزة والمثقفة في المجتمع تبلغه فيها قرارها بانتهاج حياة جديدة . . ذلك أن ارتباطها به سيؤطرها في عالم غير الذي اختارته : سيارة ، مكانة ، حبيب وقلب . فأين شباب بركة القمر وأين الأسيرة الفلسطينية من هذا العالم؟

تقرر ليلى أن تتجه للتعليم تكتب للطفي :

«هذا اليوم سأراجع الأمر رسمياً لألتحق بمعهد الطلاب الذي عينت فيه ، لأنني وقفت على هذا الاعتقاد : أن التدريس سيمنح لشعوري بالمسؤولية نوعاً من الاطمئنان ، فعلى الكراسي بواكير طرية يجب إنقاذها من التيه الذي يعاني منه إنساننا العربي ، يجب أن يكون هناك من يساعدهم ليفتح أعينهم على من هم في نطاق اللحظة التاريخية والدولاب اليومي وأمل المستقبل . علينا أن نهز القواعد المهترئة التي انبنت عليها الشخصية عندنا ، من أجل أن يطلع مفهوم جديد يستقيم عليه هيكل الفرد والجماعة» .

ولكن مثل هذا الاختيار هو مجرد نقطة في بحر ، فماذا يفعل المجهود الفردي في وسط كل هذا الخراب والهزائم تجيب ليلى : «إنه مجهود فردي ، قد لا يحقق الغاية الكلية ، لكن ما العمل! إن هذا حتمي وإلا فسنظل ندفن نقطة البدء إلى الأبد ، حينما نيأس من الطفرة الجماعية ، وذلك لأنني أومن بأن الشرارات حينما تتجمع تصبح لهيباً ، وكل عمل يؤدى اليوم سيثمر مفعوله غداً» .

كان هذا جوهر الدرس الذي علمها إياه الكسيح ، فهو لم ينتظر معجزة بل شق

لنفسه طريقاً ونجح ، بينما يتراكم الشباب ببلادة وكسل على المقاهي وفي الحدائق العامة .

إن نبض الحياة والتمرد هو الذي يجب أن ينتصر ، وكل انتصار لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تجمعت له بدايات صغيرة ومتواضعة .

بعد أن أنهت ليلى رسالتها «وضعت الأوراق في الظرف كانت بيدها رعشة خفيفة . . هدوء . . سوف أبدأ . .» .

هكذا تختتم الكاتبة المغربية خُناثة بنّونه روايتها «النار والاختبار» مقدمةً بذلك صوتاً مغاربياً دافئاً وحنوناً يمتلك خصوصية قلب المرأة/ الأم التي يمزقها الأذى الذي لحق بأبنائها ، فتقرر من موقعها النائي أن تبدأ مع طلابها الصغار في تعلم الأبجدية العربية الجديدة ، بعيداً عن تزييف وتضليل الإعلام ، وبعيداً عن النفاق الاجتماعي الذي يستدرجها إلى مؤسسة الزوجية ، فيؤطرها بعيداً عما يجب عليها أن تعمله ، مهما بدا صغيراً ومتواضعاً .

ولعلنا جميعا ، إذا ما أردنا مغادرة زمن الأمية إلى الأمام ، بأمس الحاجة إلى تعلم ابجدية جديدة ، ليس بما يتصل بالمرأة وحدها بل بكل مكونات الحياة وعناصرها الأولية . . الف باء ج د . .

***

زهور كرام/ جسد ومدينة

«جسد ومدينة» هو اسم رواية الكاتبة المغربية زهور كرام ، وصدرت عن مؤسسة الغني للنشر ، الرباط عام ١٩٩٦ .

تقع الرواية في (٩٢) صفحة من القطع المتوسط ، وتتناثر شظاياها المجرّحة والجارحة على ستة عناوين :

*من وحي المطر
*حين تسكن المدينة الأعماق
*سعيد يأكله الحزن
*الجسد يدخل المزاد العلني
*ابراهيم يمشي في جنازته
*العودة في زي خيار

زهور كرام في هذه الرواية تطمح إلى ما هو أوسع من رصد المعاناة المؤلمة لمجموعة من الشباب والشابات المغاربة الطامحين والطامحات إلى تجاوز مستنقع المدينة وبشاعة السائد ، ولكنهم يصطدمون بهراوة الشرطي وسوط الجلاد ورطوبة السراديب المعتمة ، أو بمقص الرقيب في أحسن الأحوال لينتهي كل منهم إلى مصيره الفاجع : الهوة ، السجن ، الموت انتحاراً ، أو أن تتحول إلى مومس ثمنها مجرد «جواز سفر» يمكنها من الهرب والرحيل .

زهور كرام تطمح إلى ما هو أوسع من هذا كله ، كما قلنا . . تطمح إلى رصد وتصوير المدينة العربية المعاصرة ، بكل ما يختلج فيها من هزائم وأزمات وانهيارات ، ولكن بكل ما يعتمل في أحشائها من حرائق ملتهبة تعيد لطائر الفينيق نبضه الحي وانطلاقاته الآتية . . . ذلك أن ثمة «رماد تحركه حرارة الداخل فتجعله ناراً يحترق» . . . هذه النار هي الحلم . . «فالشارع له حلم واحد . حين تقرأه تجده امتداداً لحلم شارعك» . . وإن اختلفت في الشارع العربي حركة السير وإن اختلفت فيه اللهجات» ص (٧) .

وتقيم الكاتبة ، وهي في ذروة انشغالها بمعاناة سعيد في السجون المغربية ، صوراً متوازية للعذابات والمعاناة ، وأشكال البطولة التي يجترحها المقاومون في فلسطين ولبنان ، وإن اختلفت أشكال المعاناة وصور التضحية . ص (٣٥) .

ولأن ثيمة الرواية/ هاجسها ومحورها المركزي يكاد يتركز على العلاقة بين الجسد ومدنيته فإن الجسد يكاد يصبح هو المدينة . أو أن تصبح المدينة جسداً ، ومثل هذا الاستغراق أو الحلول الصوفي ينفتح باتجاه الفضاء العربي الرحب :

« . . . كنت أمارس فيك تجربة الحب الكبير . . أتعلم فيك ملحمة العشق العظيم . . أمارس فيك كل أشكال الحب . . صرت حبي . . . أمي . . . مدينتي . . سري . . قضيتي . . . انت البداية والطريق . . . اختزلت فيك كل الفضاءات . . . والأزمنة . . صرت كل المدن العربية التي يتكشف وحل مستنقعاتها . . كنت ماضيّ وحاضري ومستقبلي» . ص (٤٨) .

تنتمي «جسد ومدينة» إلى رواية الحداثة ، وفي أكثر صنيعها تعقيداً وابهاماً لا على مستوى النص اللغوي ، وإنما على مستوى وضوح شكل العلاقات ومواقع الشخصيات . . . ذلك أن ثمة انتقالات غير مفهومة وأحياناً غير مبررة في تحديد هوية الراوي أو الراوية . . ومثل هذا الوضع المربك يحتاج معه المتلقي إلى معاودة القراءة أكثر من مرة ، حتى يستطيع في نهاية المطاف أن يخرج بحكاية سردية تخبرنا عما حدث .

صحيح أن هذه الانتقالات في مواقع الرواة تعطي غنىً للمشهد المحكي بسبب خصوصية العين الناظرة له والخبرة عنه ، إلا أن هذه العملية وقعت كذلك في عمليات إبهام لا ضرورة فنية لها . . فالراوي لبقية الشخصيات ، بل إننا نفاجأ في آخر الكتاب بأن (الراوية) شخص آخر غير آمال بطلة الرواية وراويتها كذلك ، وأنها مثلها أيضاً تحمل من حبيبها سعيد ، تماماً كما حملت آمال من حبيبها ابراهيم . . وبأن انظار المولود الجديد بالنسبة للاثنتين هو إشكالية جديدة يمنح ألسنة المدينة الفرصة للثرثرة والاستغابة ، وقتل سمعة أبنائها المخلصين . . من هنا تتداخل شخصية آمال بشخصية الراوية أو كأنها تتبادل معها الأدوار ، ومع سعيد وإبراهيم ، رغم أن سعيد ، كما نكتشف متأخرين كذلك ، هو شقيق آمال .

تبدأ زهور كرام روايتها عبر الجملة التالية :

«من بعيد يتجمع الضباب إحساس يقبل ينشد بداخلي بهجة العبور ، فالنطفة أشرقت عن اللقاء اليتيم : هو لا يدري لأن الخبر بيننا انقطع بفعل فاعل» ص (٩) .

القارىء هنا يسأل نفسه :

من المتكلم الراوي هنا؟ الراوية أم آمال . ذلك أن الراويتين تنطلقان من نفس

الموقع الثقافي والسياسي فكلتاهما معلمة ، وكلتاهما مشدودتان للهمّ العام ، ومرتبطتان بصديقين سجينين ، وهما سعيد وابراهيم .

ثم إن القارىء يسأل نفسه :

إذا كان الحبيب لم يعلم بنبأ حمل حبيبته «لأن الخبر بيننا انقطع بفعل فاعل» . . . فمن هو الفاعل هنا؟ هل هو السجن حيث اعتقل سعيد أم المنفى حيث أبعد إبراهيم إلى أقصى جنوب البلاد . . ثم لتيواصل زمناً مع آمال عبر الرسائل قبل أن يعلن قطع العلاقة والإقدام على الانتحار .

(الراوية) المجهولة التي تراقب ضباب المدينة وانهمار المطر من نافذة بيتها تقرر النزول إلى الشارع والاغتسال بحثاً عن سر التغيير الذي يمنحه مطر السماء . . فإلى متى «نخشى المطر . . . إلى متى الاختباء وراء المظلة؟ ص (١٠) كانت فقط تخشى على جنينها السري . . «هاجمتني نفحات باردة فاحتضنت بطني وكأني أخفي شيئاً سرقته»(ص ١٠) .

الراوي المتكلم (أنا) ، كما نعرف لاحقاً هي آمال التي لا تلبث أن تسلم دور الراوي هنا إلى المتكلم الغائب (هو) ، فتقول : « . . . أُغلقت النافذة . . . . وأخذت شالاً غطت به شعرها ، ص (١١) الخ ،

غير أن الانتقال إلى الراوي الغائب لم يكن ما يبرره لأنه يرصد حركات آمال الحميمة وهي تعلن علاقتها الحميمة بمديتها أو هي تحتضن جنينها خوفاً عليه من برد الليل .

هذا الراوي الغائب رغم محافظته على دوره شكلاً لا يلبث إن ينطق بلسان سعيد (شقيق آمال) أو هو يرى الأشياء من وجهة نظره :

«إنه يتأملها في رقدتها . . في انغراس رأسها في الصدر وركبتيها في بطنها ، يتأمل شكلها الدائري هم الذين صنعوا هذا الشكل . . يهمس شروده ، إنه دليل العزلة والغربة . . . غرباء عن بعضنا . . .» ، ص ١٨ هذا الصوت لا يلبث أن يتداخل كما لاحظنا مع الراوي المتكلم (أنا) ، وهو هنا سعيد . . .

إن تعدد أصوات الرواة وتداخلها مع وجود استرجاعات زمنية لدى أكثر من شخصية يؤدي إلى تعقيدات إضافية في وصول الخطاب الروائي إلى متلقيه ، ومن هنا فربما وحده القارىء المدرب على هذا النوع من الروايات الحداثية يستطيع الوصول إلى مفاتيح هذه الرواية وحكايتها السردية .

أزمة علاقة

في «جسد ومدينة» تقع شخصيات الرواية في أزمات علاقة عميقة . . علاقة الجسد بالمدينة . . علاقة الشخص بالآخر . . . علاقة الإنسان مع نفسه وقدرته على إيجاد صيغة تحفظ التوازن والاستمرار .

هذه الأزمة تدفع إلى مشاعر وسلوكيات مركبة ومعقدة ، فنجد الشخص يندفع نحو علاقات حميمة والآخر . . . بالمدينة . . ولكن ثمة عراقيل وكوابيس تحول دون ذلك . . السجن . . النفي . . القمع . . جوع المدينة ومستنقعاتها التي تنتفخ بالأوحال . . وتنتفخ بطون نسائها بالأبناء غير الشرعين الذين لا يجدون آبائهم فقد اختفوا خلف أسوار الموت (ابراهيم) أو خلف أسوار السجن (سعيد) . . . فماذا تفعل آمال لكي تهرب من مستنقع المدينة وألسنتها . . تحاول الهرب/ الهجرة إلى فرنسا بعد أن غادرها إبراهيم ، فيكون ثمن (خلاصها) هربها عذاب مرعب جديد فلا بد أن تقدم جسدها للمسؤول المخوّل بمنحها جواز سفرها . . .

لنلاحظ هنا كيف أن وثيقة الانتماء للوطن تساوي التنازل من قبل المرأة/ الرجل عن شرفها عن شرفه .

يتقاسم بطولة «جسد ومدينة» أربع شخصيات أساسية وهي : آمال وسعيد وإبراهيم والراوية صديقة سعيد ، والى جانبهما شخصيات أخرى لها حضورات متباينة : أم سعيد المرأة القوية العاملة في مصنع السمك ، والد الراوية النموذج الكامل للأب الريفي الجميل والمحبوب والمحترم ولكن المطلوب تجاوزه كذلك . . ذلك أن الحياة تسير للأمام . .

ولكن كيف تحافظ الراوية على هذه المحبة لوالدها وبين أن تكون منسجمة مع ذاتها في المدينة . . فهي إن فعلت ذلك ولم تعد كما جئت من هناك رمانة مغمضة وإلا لن يجرؤ والدي على الاجتماع مع أهل قريتي مساء عند بوابة المسجد» . ص (٨٠) .

ثم هناك «ميلوده ، صحابة صالون الحلاقة التي تشكل بالنسبة لآمال جسر عبور نحو جسد جديد»جسد ملوث بطالبي المتعة . . فلا تجد خلاصاً في نهاية المطاف سوى الهرب من المستنقع إلى الريف النظيف .

لا توجد في رواية زهور كرام حكاية سردية مكتملة أو شبه مكتملة بل توجد فيها حالات تعبر عنها مشاهد وأزمات ، وتعقيدات وإشكاليات مركبة يصعب وضعها

في سياق حكائي . والكاتبة على كل حال غير معنية بهاجس الحدوتة بل بهاجس أزمة الشباب العربي في مواجهة المستنقعات والكوابيس والرعب ، وفي نفس الوقت المشدودين إلى أحلام لا يستطيع الموت أو السجن قتلها . . . ذلك أنه رغم بشاعة المستنقع وجحيم المدينة فثمة أطفال أصحاء يولدون رغم تمردهم على الشرعية السائدة «شرعية القمع ، لأن السجن والمنفى لا يمنحان الأحبة فرصة أن يقيموا علاقاتهم الشرعية والمشروعة ، بل إن الواقع لا يسمح حتى بالانتماء إلى (وثيقة) الوطن دون دفع الثمن . . والثمن هو شرف المواطن نفسه . .

ولكن رغم ذلك ينتصب التحدي على لسان الراوية التي تقرر أن تبلغ أم سعيد وآمال بقرارها . . خيار بأن يأتي ابن سعيد . . . «خيار» خيار الميلاد . . ميلاد الانتماء . . «صحيح أنها تكتشف بأن آمال في باريس ، وأن أم سعيد قد عادت إلى القرية ، ولكنها تصمم على خيارها . . خيار الانتماء حتى لوحل المدينة ، صحيح أن هناك ثمة»رياح قوية . أوراق سقطت وأخرى في الطريق .

والأمطار بكثافة تخترق الأرض اليابسة . .

من بعيد . .

يتجمع الضباب كالعادة . . .» ص (٩٢) .

والضباب الذي تختتم فيه زهور كرام سطور روايتها هو ذاته الضباب الذي افتتحت فيه روايتها :

«من بعيد»

يتجمع الضباب . . .

السماء على وشك الانفجار» ص (٩) .

وبين ضباب البداية والنهاية ثمة احتقانات وضغوطات لا حد لها ويستحيل استمرار كل هذا التمزق والعنف . . مع الضباب الأول النطفة / الجنين أشرقت عن اللقاء اليتيم . .

وفي الضباب الأخير تجيء «لحظة المخاض . . . ويطلقني زغرودة حين يقرر القرار . . قرار الخيار . . خيار الميلاد . . . خيار الانتماء . .»

***

«جسد ومدينة» لزهور كرام نص روائي مدهش على مستوى رصد الانفعالات وتصوير حجم الأزمات العنيفة ، في أشد حالات توترها وانفجارها .

ونص زهور كذلك مدهش على مستوى اللغة . . بحيرات اللغة وشعريتها وانزياحاتها ، مما حوّل النص الروائي إلى تهويم فني إبداعي يلا مس عالم الشعر ، ولكنه يظل مشدوداً إلى مفردات الواقع . . . ولا شك أن استخدام اللهجة المغاربية المحكية كلغة أساسية في الحوار قد منح الرواية مصداقية وحميمية مؤثرة . . ورغم أن القارىء العربي المشرقي قد لا يفهم معاني الكثير من المفردات الدارجة ، غير أنها تصبح مفهومة تماماً من خلال سياقها وموقعها الحواري والنفسي .

زهور كرام رغم ما سجلناه من ملاحظات على مستوى تعقيد التقنية وإرهاقها وتعدد أصوات الرواة وارتباكها أحياناً إلا أنها تظل صوتاً روائياً جريئاً ومهماً ينضاف إلى المكتبة الروائية العربية ، وبأداء نسوي شديد الرهافة والحساسية .

باب: المرأة والحرب..
الشاهدة والشهيدة

قمر الكيلاني : «بستان الكرز»

لعل الارتباط الحميم بين سوريا ولبنان هو الذي دفع أكثر من روائيّ سوريا للكتابة في الهم اللبناني ومتابعة وقائعه وأحداثه ، خصوصاً منذ اندلاع الحرب الأهلية في نيسان ١٩٧٥ .

ومن هنا ربما لم تكن مجرد صدفة أن تتنبأ الكاتبة السورية غادة السمان باندلاع هذه الحرب في روايتها «بيروت ٧٥» التي سبق لنا وقدمنا عنها دراسة في الدستور (١٩٩٦/٨/٩) ، وقد تابعت غادة تجربة هذه الحرب في روايتها الثانية «كوابيس بيروت» ١٩٧٦ ، وبعد عام واحد كتبت قمر الكيلاني روايتها «بستان الكرز» ، وبعد عام على صدور رواية قمر أصدر ياسين رفايعة روايته المتميزة «الممر» ، وقد سبق وقدمناها في الدستور (٩٦/١١/٢٢) . أما خيري الذهبي فقدم حواريته الروائية عن هذه الحرب الأهلية في «ليال عربية» ، ١٩٨٠ .

وقمر الكيلاني واحدة من أبرز المبدعات العربيات في حقل الرواية والقصة القصيرة ، إلى جانب الكتابة البحثية والنقدية

ولدت كاتبتنا في دمشق عام ١٩٢٨ وتخرجت في جامعتها في حقل التربية ، مما أتاح لها ممارسة مهنة التدريس في دور المعلمين والثانويات السورية ، كما علمت في المغرب العربي كمدرسة في عدد من المعاهد العلمية وذلك في مرحلة الصراع المغربي من أجل الاستقلال ، وكانت حصيلة هذه التجربة روايتها الأولى «أيام مغربية» التي صدرت عام ١٩٦٥ ، ثم توالى إنتاجها الروائي : «بستان الكرز» ١٩٧٧ ، «الهودج» ١٩٧٩ ، «حب وحرب»١٩٨٠ «طائر النار» ١٩٨١ ، «الأشباح» ١٩٨١ أيضاً ، ثم «الدوّامة» ١٩٨٣ .

ولقمر الكيلاني خمس مجموعات قصصية إلى جانب عدد من المؤلفات التاريخية والنقدية .

في «بستان الكرز» اختارت الكاتبة عائلة لبنانية حرصت أن تعكس من خلالها تركيبة المجتمع اللبناني بمختلف مكوناته ، ومدى تأثير الحرب الأهلية على مواقف أفراد هذا المجتمع ، وفق خيارات كل منهم .

تتألف عائلة وديع الجبيلي من خمسة أفراد هم : وديع الجبيلي وهو مسلم ثري مرشح للنيابة ويعمل في مشروعات مالية وعقارية متشابكة ، ويمثل نموذج البرجوازية السنية البيروتية التي راحت تبحث عن مأمن لها خارج لبنان حين اشتد أوار الحرب الأهلية ، وهكذا هرب الأب إلى البرازيل ناجياً بنفسه وتاركاً أسرته ، وإن كان غطاء هربه هو مواصلة أعماله التجارية لتأمين شروط الحياة البرجوازية لأسرته .

أما زوجة وديع فهي كميلة عطا الله امرأة مسيحية ، أثار زواجها من مسلم غضب العائلة ، ولم يحمها سوى أحد أعمامها لما يتوسمه في وديع من مستقبل بارز كثري ومرشح للبرلمان ، وبالطبع فإن مجيء الفال لم يلبث أن أنهى خلاف كميلة مع أسرتها . غير أن وقائع الحرب التي كشفت معادن الجميع لم تلبث أن دفعت كميلة للجوء إلى الدير للتكفير عن سلوكها السابق ، وبعد أن استحالت الحياة مع وديع .

افتراق وديع عن كميلة لم يكن مجرد ترميز فج لانهيار الوفاق المسيحي المسلم في لبنان ، لأننا هنا أمام شخوص روائية حية ، لا بد أن تمتلك مبررات سلوكها الذاتي ، وبمعزل عما ترمز إليه هذه الشخصيات في نهاية المطاف .

فالخلاف بين كميلة ووديع نابع من صلب حياتهما الخاصة ، وبالذات بسبب تمادي وديع في علاقاته النسائية وأنانيته وانصرافه إلى معبوده المال الذي أحبه أكثر من زوجته وأبنائه وعشيقاته ، حتى «ريتا» التي تعلق فيها أكثر من الجميع ، وكانت سبب انهيار حياته الأسرية .

***

إلى جانب شخصيتي الأب والأم هناك الأبناء الثلاثة : سونيا الأبنة الكبرى ، ورياض الابن الوحيد ، ثم ناديا الفتاة اللامبالية التي دفعتها خيارات الحرب للعمل في الإذاعة ، بما يخفف آلام المواطنين ، وذلك من خلال برنامج إنساني أوكل لها ، ويتناول رسائل المواطنين إلى أهلهم وأصدقائهم ، للاطمئنان عليهم في ظل التشتت وعمليات التهجير ، وانقطاع سبل الاتصال بين الناس .

وسونيا هي الشخصية المحورية التي سنتابع من خلالها وقائع الرواية وتطوراتها ، كما سنتوقف عند رياض الذي فاجأته الحرب دون أن يكون قادراً على التحقق من خياراته وانتماءاته ، فكان أن انظم في بداية الحرب إلى إحدى التنظيمات التي ترفع

شعارات كبرى تخفي تحتها نواياها الإجرامية ومخططاتها في النهب والسلب ، فتكون ردة فعل رياض الانتماء إلى تنظيم يميني مختلف ، غير أنه لا يلبث أو من خلال علاقته بليلى أن يرتد إلى الموقف الصحيح ، فيستعيد إيمانه الحقيقي بوطنه لبنان فيلتحق بالقوات التقدمية ويتزوج من ليلى .

وبالطبع فإن هذه التطورات والانقلابات في خيارات وانتماءات كل من ناديا ورياض لم تتم بيسر وسهولة ، وإنما ، بعد وقائع عاصفة ودامية ، مر بها الاثنان ، وانتهت بكل منهما إلى هذا الخيار الأخير .

رغم وجود وحضور العديد من الشخصيات الروائية فإن المحور المركزي للرواية يظل مشدوداً حول حكاية سونيا الابنة الكبرى وحول سلسلة الخيارات والمسارات التي عبرتها وصولاً إلى «بستان الكرز» وبالطبع فإن هذا الاسم هو رمز واضح للبنان الحلو والعذب والمرّفه مثل حبة الكرز ، وهو مثلها سريع العطب ، ولا يستطيع تحمل الهزات والكوارث التي عصفت به .

إن شخصية سونيا في الرواية تمثل هذا النموذج المركّب والمدهش لوحدة المتناقضات في المجتمع اللبناني . . فسونيا مسلمة حسب والدها وديع ، ولكنها تربت وفق ثقافة أمها المسيحية ، ثم إنها على المستوى الاجتماعي الطبقي برجوازية ، ولكنها تعمل مع الاشتراكيين ، كما أنها لبنانية وتعمل من خلال سامي مع المقاومة الفلسطينية .

ولأن سونيا تمثل هذا الرمز المركب والمعقد للظاهرة اللبنانية فإنها تظل حية رغم إعلان موتها أكثر من مرة ، وحتى بعد أن قتلت في بستان الكرز أخيراً ، فإن من غير المستبعد أن تبعث من جديد كما حدث من قبل ، مثل طائر الفينيق غير أن دلالة الوفاة بالمعنى الفني تحمل إشارة أكبر إلى أن هذه الصيغة اللبنانية قد آن لها أن تنتهي لمصلحة إيجاد صيغة أرقى ، وهذا ما يفسر استمرار افتراق وديع وكميله . . أحدهما في البرازيل والآخر في دير للراهبات .

على المستوى الشخصي فإن سونيا فتاة مثقفة مستقلة الشخصية والإرادة وقادرة على اتخاذ القرارات المنسجمة مع مفاهيمها وقناعاتها .

صحيح أن علاقتها بالمقاومة الفلسطينية تمت بسبب معرفتها بزميلها الفلسطيني الجامعي المنتمي للمقاومة ، غير أن هذا الطريق كان مجرد صدفة ، وكان الأمر سيتم عن طريق آخر .

وحتى حين كان سامي الفلسطيني يمثل المعنى المباشر لارتباطها بالقضية الفلسطينية فإنها لا تتردد عن محاورة نفسها لكي تمتحن قناعاتها وخياراتها :

- هل أنت قادرة على أن تلتحقي بالمقاومة دون سامي فتجيب :
- لا . . ماذا أفعل معهم وحدي؟ لا أعرفهم .
- إذن فأنت تفعلين ذلك من أجل سامي .
- وماذا في الأمر؟ أليس الحب شمساً ساطعة تضيء وتدفئ كل الأشياء .

بعد سنتين من تجربة العمل مع المقاومة الفلسطينية في منطقة الجبل تصل إلى إجابة حاسمة :

إن انتماءها للعمل الثوري لا علاقة له بسامي فهي تستطيع أن تستمر دون الربط بين مشاعرها والقضية ، والحل يأتي من عروبة الطرفين وعروبة القضية الواحدة التي ينتميان إليها ، تقول لنفسها :

«إنها لبنانية وهو فلسطيني ، وهي تريد أن تحسب أنها تنتمي إلى قضية واحدة هي تحرير الإنسان العربي وإقامة العدالة الاجتماعية والنظام السياسي الذي يتيح تحرير فلسطين» .

أدى احتدام الصراعات بين مختلف القوى فوق الساحة اللبنانية إلى إحداث أشكال مغايرة من الفرز والاختيارات كان من نتيجتها أن قررت سونيا إعطاء نفسها فرصة للتأمل والهدوء حتى تكون قادرة على حسم خيارها الجديد فتقرر اللجوء إلى بيتها الجبلي الوادع في بستان الكرز ، غير أنها قبل أن تصل إلى هناك ، تكون قريبة من حادث دموي تذهب ضحيته إحدى الامهات فتتلقف سونيا طفلها وتحمله معها إلى بستان الكرز لترعاه وتربيه .

قمر الكيلاني هنا تذهب بالرمز إلى كامل وضوحه ودلالته فتسمي الطفل لبنان ، وتعمد سونيا بصعوبة إلى تأمين الطعام والدواء له ، وتحاول أن تجعله يشب ويكبر . وتصف الكاتبة هذه التجربة مع الطفل :

«..في يوم مشمس باهر الضياء ، وهي مع الطفل في المطبخ ، والشمس لا تزال تتسلل عبر النافذة الصغيرة ، حاول الطفل أن يقف على قدميه . . وحاولت هي أن تشجعه وتتركه لخطواته الأولى ، وفتحت ذراعيها لاحتضانه إذا ما قطع خطوات قصيرة ، لكن القدمين لم تحملا الجسد المليء المعافى وسقط الصغير على الأرض باكياً . .» . . الطفل لا يزال يحتاج إلى العلاج والرعاية رغم مظاهر الصحة الخادعة .

في هذه الأثناء تقتل سونيا وهي في بستان الكرز بعيداً عن الالتزام بأي طرف . . غير أن الطفل الرمز سيجد من يعتني به حيث يقوم شقيق سونيا رياض وزوجته ليلى باصطحاب الطفل لتربيته .

في المستوى العياني المباشر قدمت قمر الكيلاني من خلال روايتها بستان الكرز عدداً كبيراً من الشخصيات اللبنانية ، وأن تمحور العمل الروائي أساساً حول أسرة وديع الجبيلي ، وخاصة الابنة الكبرى سونيا ، وهذه الشخصيات وفق شروط المكان والزمان والمكونات وضعت على محك الارتطام بحالة الحرب ، وبالتالي بضرورات الفرز والاختيار . . ذلك أن الحرب لا تسمح لأحد بالبقاء على الحياد . . فناديا مثلاً وهي الابنة الصغرى جرى اختطافها أصلاً من قبل تنظيم يميني يقف في الخندق الآخر لتربيتها إلا أنها لم تلبث ، وبعد أن أجبرت على العمل في الإذاعة أن شعرت بالدور الإنساني الكبير الذي تؤديه ، فتابعت عملها بقناعة ، وحتى بعد أن أتيح لها مغادرة الإذاعة والتوجه إلى منطقة آمنة وبعيدة عن آسريها إلا أنها لم تلبث أن عادت بنفسها إلى الإذاعة لتواصل من خلالها الرسالة التي آمنت بها .

إن تعامل شخصيات الرواية وردود أفعالهم على الأحداث الجارية قد تم وفق مبررات فنية وواقعية بعيداً عن خلق الرموز والشخصيات النمطية التي لا توجد عادة إلا في ذهن الكاتب .

لقد عرفت قمر الكيلاني شخصياتها من واقع الحياة اللبنانية ، فكان أن قدمت عملاً فنياً متقدماً مليئاً بالحياة وبالحركة ، وشكل بالتالي وثيقة اجتماعية وتاريخية عن الوقائع اللبنانية الملتبسة والمعقدة في زمن حرب امتد سنوات طويلة ، وحيث لا يزال الطفل اللبناني الصغير والمجرّح يحاول أن ينهض من بين الأنقاض لكي يتمكن من مشي خطواته الأولى دون أن يقع .

على مستوى آخر ولأن المستوى الأول نجح في تقديم شهادته الحية عن زمن الحرب في لبنان ، لأن بستان الكرز هي رواية إنسانية تحمل مشاعر مرهفة للمرأة الأم وهي تجد صنوها المتمثل بالأرض وبالوطن وبالأبناء قد باتوا جميعاً عرضة للقتل والموت ، ولهذا فإن الكاتبة تدفع بخياراتها نحو الحياة والتقدم والأمان ، وهي حين توافق على موت سونيا التي عشنا معها وتعاطفنا معها من أجل أن تنقل لنا بشاعة الفقدان والموت ، وبأن نتمسك بما هو أجمل وأبقى . . بالحياة .

وبهذا المعنى فإن الكاتبة لا تكتفي بمجرد تقديم رواية فنية ناجحة أو وثيقة

اجتماعية تاريخية عن زمن الحرب ، ولكنها فوق هذا وذاك تقوم بفعل إقناع وتحريض من أجل التغيير والتقدم ، ومن أجل البحث عن مستقبل أجمل للإنسان ،غير أن هذا التحريض لا تقوله كلمات خطابية وإنما ينبض فيه قلب الفن فينتقل من قلم الكاتبة إلى وجدان المتلقى بدون استئذان .

ولكي تتمكن الكاتبة من نقل هذه الشحنة الشعورية للقارئ كان لا بد قبل من ذلك من امتلاك الأدوات الفنية المساعدة ، وهذا ما فعلته قمر الكيلاني باقتدار وهي تستخدم أساليب فنية متعددة لعل العبارات القصيرة المبتورة المتوترة في مقدمتها ، من أجل تصوير حالة القلق والاضطراب والحركة العنيفة التي تعصف بالبشر وبالأشياء معاً .

ولعل المشهد الأخير من الرواية يقدم التجربة باختزال شديد التكثيف لجملة من الوقائع الانفعالية الحارة التي تحتاج بالضرورة إلى لغة مقتصدة لاهثة وشديدة التركيز :

فسونيا تُقتل ، ويترك الطفل «لبنان» وحيداً فتجتمع العائلة كلها ولكن لتفترق من جديد ، الأم إلى الدير ، والأب إلى البرازيل وناديا إلى الإذاعة ، أما رياض وليلى فيصطحبان الطفل معهما من أجل بداية جديدة .

إن «بستان الكرز» اللبناني الذي قدمته الروائية السورية قمر كيلاني هو إبداع روائي عربي متميز وفق كل المقاييس ، ونأمل من خلاله أن نكون قد قدمنا من خلال قلم امرأة عربية مرهفة مشهداً جديداً من مشاهد حياتنا المعاصرة .

غادة السمان: «بيروت ٧٥»

تعدّ الكاتبة العربية السورية غادة السمان ظاهرة أدبية خاصة ومتميزة . . فهي تواصل إسهاماتها الإبداعية من دون انقطاع منذ بداية الستينات . . . فتكتب القصة القصيرة والرواية والشعر والنص الإبداعي إلى جانب متابعة مقالاتها الأدبية الأسبوعية في المطبوعات العربية .

ولدت غادة السمان في دمشق عام ١٩٤٢ وتلقت تعليمها فيها . . إلى أن تخرجت من جامعة دمشق مجازةً في الأدب الانكليزي ، وعملت كمحاضرة في نفس الجامعة . إلى جانب عملها في الصحافة . . ثم عملت في مهن مختلفة بين باريس ولندن وفينا والقاهرة . . إلى أن انتقلت إلى بيروت و استقرت فيها ، وهي تمتلك مع زوجها داراً كبرى للنشر . وغادة السمان من عائلة أدبية مرموقة فوالدها أحمد السمان هو رئيس جامعة دمشق ووزير للتربية لسنوات طويلة .

أصدرت أولى مجموعاتها القصصية ، وهي «عيناك قدري» عام ١٩٦٢ وبعدها «لا بحر في بيروت» ٦٣ ، و«ليل الغرباء» ٦٦ ، ثم «رحيل المرافئ القديمة» ٧٣ ، وفي عام ١٩٧٥ أصدرت روايتها الأولى «بيروت ٧٥» ، ثم اتبعتها بعد عام واحد بروايتها الثانية «كوابيس بيروت» التي سجلت فيها تجربة الحرب الأهلية اللبنانية ثم روايتها «ليلة المليار» ، وكان آخرها روايتها الكبيرة« فسيفساء دمشقية» .

من مؤلفات غادة السمان التي تزيد على الثلاثين كتاباً نقرأ «أعلنت عليك الحب» ، «الجسد حقيبة سفر» «كتابات غير ملتزمة» ، «ع غ تتفرس» ، «الحب من الوريد إلى الوريد» ، «القبيلة تستجوب القتيلة» .

وتحاول غادة السمان في كل ما تكتب طرح قضية المرأة والتعبير عن إنسانيتها وحقها في المساواة بعيداً عن التصنيف الشائع للكاتبة النسوية الذي يحاول تأطيرها في إحدى خانتي المثالية أو السوقية .

لاقت الكاتبة اهتماماً واسعاً من النقاد والكتّاب لما تثيره كتاباتها من قضايا كبيرة وهامة ، سواء على مستوى الشكل أم المضمون ، فكتب عنها آلاف المقالات إلى جانب عدد كبير من الكتب والرسائل الجامعية . وترجم أدبها إلى أكثر اللغات الحية في العالم .

***

تمثل رواية «بيروت ٧٥» علامة مهمة في تطور غادة السمان الفني ، كما تشكل علامة بارزة في مسار تطور الرواية العربية المعاصرة . ووصف الناقد المصري المعروف غالي شكري هذه الرواية بأنها «أضافت إلى الرواية العربية الحديثة رصيداً ثميناً بالتجربة والمعاناة إلى حد الاحتراق . كما أضافت إلى معنى الالتزام والثورة صياغة جمالية ثرية إلى حد التنبؤ» .

إن الصدق الفني لدى الكاتبة جعلها قادرة على التقاط المسار الذي ستتطور إليه الأمور في لبنان إلى حد أن خمسة أشهر فقط هي التي فصلت بين النبوءة وبين تحققها ، حيث إن الكاتبة انتهت من روايتها في تشرين الثاني ١٩٧٤ وفي نيسان ١٩٧٥ اندلع الجحيم . وكانت غادة السمان قد نشرتها على حلقات في مجلة الأسبوع العربي في الأعداد ٨٠٥ - ٨١١ من عام ١٩٧٤ .

تقول على لسان البصارة فايزة : «أرى حزناً كثيراً . . أرى دماً . . كثيراً من الدم» .

***

تبدأ الرواية مع رحلة سيارة أجرة تنقل خمسة ركاب من دمشق إلى بيروت . غير أن مثل هذا المنظر المعتاد يتحول منذ الوهلة الأولى إلى مشهد منحوت من لعنة إغريقية قديمة تنذر بالشر والموت . . فالسيارة سوداء قديمة تشبه عربيات نقل الموتى والسائق صامت ومحايد مثل آلة الموت ، وفي المقعد الخلفي ثلاث نساء محجبات متشحات بالسواد الكامل وهن يولولن ويبكين بأصواتا خافتة ، مما يشير إلى أن «عزيزاً لهن قضى نحبه في بيروت» هكذا تفكر المدرسة الدمشقية الحسناء «ياسمينة» الجالسة في المقعد الأمامي ، أما جارها الشاب السوري الموظف «فرح الدوماني» المسافر إلى بيروت بحثاً عن المجد والشهرة والمال ، فانه يتشاءم من هذا الوضع ويتساءل : «لماذا ينتحبن هكذا؟ تراني ذاهباً إلى موتي وعرافات القدر يشيعنني ويبكينني؟» .

هكذا تبدأ نذر الآتي قبل الوصول إلى بيروت ، ورغم اختفاء النادبات على الحدود .

على الطريق داخل لبنان ، يركب في السيارة «أبو الملا» العائد من تأجير ابنته الثالثة في قصر الحازمية ، ثم أبو مصطفى صياد السمك ، وأخيراً طعان الصيدلي الذي عاد من أوروبا بشهادة جامعية عليا فتطارده قبيلة أخرى بالثأر عن جريمة لا علاقة له بها ، ولكنه دين على عشيرته وهو من سيدفعه .

خلال رحلة السيارة ومن خلال المونولوجات الداخلية لكل بطل من الركاب الخمسة فإننا نتعرف على حكاية كل منهم :

المدرسة الدمشقية التي كبلتها المحرمات وانسداد الأفق أمام حياة أفضل ، تريد أن تجد في بيروت الأضواء حريتها وغناها ، وأن تحقق لنفسها المكانة التي تستحقها ، ولم لا؟ فهي حسناء ومثقفة وتكتب الشعر ولا بد أن تجد لهذه المواهب مكاناً في مدينة السحر والجمال .

تحلم ياسمينة : «لن أعود إلا ثرية ومشهورة» ويفكر فرح بجانبها : «لن أعود إلا ثرياً ومشهورا » أضواء بيروت في حقيقتها كانت حريقاً فقد ابتلع البحر علي ابن ابو مصطفى وهو يصيد السمك بالديناميت ، ثم لا يلبث أبو مصطفى نفسه أن يتفجر جسمه بالديناميت كذلك .

ثم ها هو الموت يدوم فوق رأس طعان الصيدلي ثم يطاله ، أما أبو الملا فمعاناته أشد هولاً وهو يرقب مصير بناته الصغيرات في القصور الفارهة .

أين ذهبت أحلام ياسمينة؟

لقد وجدت حرية جسدها إلى حين مع الشاب الثري نمر الذي أغدق عليها المال والهدايا في البداية ، ولكن حين طالبته بالزواج انصرف عنها ليعقد صفقة زواج مع ابنة زعيم سياسي . فلم تملك سوى أن تصمت وتبكي ، وحين يسألها يوماً عن السبب تقول :

- «لا شيء لقد أفسدتني بيروت» .

- لم تفسدك بيروت ، كلكن تتهمن بيروت ، بذور الفساد في أعماقك ، وكل ما فعلته بيروت هو احتضنت هذه البذور وكشفتها . . منحتها مناخاً لتنمو .

- ولكنني لست مومساً ، إني أحبك . . وفي بداية علاقتنا كنت تلمّح لي عن الزواج .

- الزواج؟ أيتها المجنونة . . هل تصدقين أنني استطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟

وحين تحاول تذكيره بحديثه عن المساواة بين المرأة والرجل يسخر منها فتتهمه بأنه سيصبح مثل صديقه «نيشان» الشاذ الذي دفعه برود زوجته كريمة المليونير المغترب لإقامة علاقات مع الصبيان .

فيصرخ بوجهها :

- أيتها الوقحة اخرسي .

وتكتشف ياسمينة بأن أحلامها في بيروت قد تبخرت وبأن مصيرها أن تتحول إلى مومس ، فتسعى إلى أخيها المقيم في بيروت ، وحين يكتشف وضعها ويعلم بأنها لا تملك المال اللازم لشراء شرفه فيذبحها بالخنجر انتقاماً للشرف الرفيع .

ونيشان المغني الشاذ الذي تحدثت عنه ياسمينة هو نفسه الشخص الذي كان فرح الدوماني يحمل له رسالة ليساعده على شق طريقه في بيروت ، وبالفعل فقد تمكن فرح أن يصبح نجماً مشهوراً ، بل أصبح يعرف بلقب مغني الرجولة ، وكان فرح يسخر من نفسه كلما سمع هذا اللقب فهو يعرف الثمن الذي دفعه للثري الشاذ ثمناً لوصوله .

إن المصير الذي انتهى إليه فرح قاده إلى سلسلة من الأزمات النفسية المتلاحقة ، ذلك أن ثمة بذوراً للخير وللطرق القويمة لم تقتلها بيروت فيه بعد وهذه البذور نلمحها من اللحظة الأولى من الرواية حين ينظر إلى الحسناء الجالسة إلى جانبه في العربة وهي ياسمينة فيقول لنفسه :

«لو أعود . لو نعود معاً أنا وهذه المرأة البيضاء السمينة ، (يقصد ياسمينة) أتزوجها؟ ربما نقطن في بيتي بدوما ، أتابع الذهاب إلى مركز عملي بدمشق» .

وهذا التكوين النفسي الخاص بفرح نلمسه كذلك لحظة وصول السيارة إلى مشارف بيروت ، وكانت نيران عيد الصليب تنتشر في كل مكان فيتساءل فرح : «كأنني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قرباناً لرب شرير . أنا؟» أما ياسمينة فتهتف : «إنه عيد الصليب ، ما أجمل ذلك» ،«ثم تندفع» «أصير فراشة حرة» .

هكذا نجد أن مصائر أبطال الرواية قد تبايت وفق المكونات النفسية والذهنية لأصحابها صحيح أن المال العام لجميع الشخصيات كان كارثياً إلا أن خصوصية كل نهاية جاءت منسجمة مع طبيعة كل شخصية ووفق ظروفها المحدد .

إن شخصيات «بيروت ٧٥» لا تتلاقى أو تتقاطع ولكن حكاية كل شخصية منها ترسم جانباً من المشهد الكلي للمدينة ، وإذا كنا قد عرضنا سريعاً لحياة ومصير ياسمينة وفرح الدوماني ، فسنعرض حياة بقية الركاب لاستكمال المشهد البيروتي .

أبو مصطفى السماك أحد أبناء بيروت الفقراء الذي صادر الأغنياء حتى حقه في الصيد . فازداد جوعاً ، ولم يبق له سوى أن يحلم بمصباح علاء الدين ، عسى أن تتغير حياته «ثلاثون عاماً وهو يخرج إلى الصيد كل ليلة . . كل ليلة دونما انقطاع . .

ثلاثون عاماً وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق بشباكه ، أبو مصطفى لا يملك غيره ليحصل على بيت نظيف ورزق يكفي العيال ونفقات علاج رئته المصدورة . . هذا المصباح ظل سره الخاص الذي لم يطلع عليه أحد غير ابنه مصطفى .

في لحظة ما يقرر أبو مصطفى أن جسمه هو الطعم الوحيد الذي يمكن بواسطته الحصول على المصباح السحري فيلف جسده بالديناميت ويلقي نفسه في البحر .

ابنه الذي رأى المشهد يستبدل حلم والده المستحيل بحلم ممكن فينضم إلى الحزب للتخلص من الظلم والاحتكار .

من خلال حكاية أبي مصطفى حيث القيمة للعمل والجهد الإنساني فإن غادة السمان تفتح كوة واسعة للأمل لا نجدها بالنسبة لياسمينة وفرح والآخرين .

فإلى جانب خيار ابنه مصطفى نجد زوجته ، ورغم قسوة الحياة وفقدانها لولدها علي الذي جاءها خبر موته وهي في المخاض فإنها لم ترد أن تفهم . . كان العرق يبلل وجهها ذا العضلات المتقلصة بأقصى الألم والعمل ، وكانت تصرخ بقوة ليخرج طفلها إلى الحياة حياً ، وكنت أصرخ في وجهها : علي مات يا أم مصطفى! لم يبد عليها أنها قادرة على فهم عبارة «مات» في تلك اللحظة .

وصرخ طفلنا الجديد صرخته الأولى وقد حملته الداية وحبل الحناص ما زال يقطر دماً وقالت أم مصطفى بهدوء التعب المجيد : فلنسمه علياً!» .

هكذا تستمر قوة الحياة برفقها المتواصل رغم كل شيء ، ويصبح لها معنى ومستقبلاً .

أما أبو الملا الذي التقينا به في بداية الرحلة وهو يودع ابنته الثالثة في قصر الحازمية فإنه يعمل بالحفريات ، فيحاول سرقة تمثال ثمين ، كي يبيعه ويستعيد بثمنه بناته اللواتي يعملن في بيوت الأثرياء ، ولكنه وهو العامل البسيط يشعر بالرعب الشديد ، بعد أن يسرق التمثال ، فهو لأول مرة في حياته يكسر قانوناً أو نظاماً أو يرتكب شيئاً محرماً ، هذا الرعب ينتهي به إلى الموت من جراء نوبة قلبية ، والشخصية الأخيرة في الرواية وهي الصيدلي طعان الذي يعيش في رعب دائم من مطاردة القبيلة التي ستأخذ بثأرها يقرر المجابهة في النهاية فيمتلك مسدساً وحين يشعر بخطوات تلاحقه من الخلف يستدير ويطلق النار «ودون كلمة واحدة يسقط الرجل على الأرض ، وللمرة الأولى يرى وجهه ويرى نظرة مليئة بالدهشة مرتسمة في

عينيه! لقد قتل . . لقد قتل رجلاً لم يقع عليه بصره من قبل ، وكان القتيل يبدو مدهوشاً» .

لقد قتل رجلاً بريئاً بالخطأ فتطال يد العدالة طعان ويكون نصيبه الإعدام .

هكذا نجد أن مصائر أبطال «بيروت ٧٥» تسير رغم تنوعها نحو الكارثة لأن أفق المدينة مغلق أصلاً :

حلم ياسمينة بالحرية والثراء ينتهي بها إلى الموت الجسدي ، ولم يكن أمامها أي خلاص أو بديل . وحلم فرح انتهى به إلى نوع آخر من الموت هو الجنون فعاد إلى قريته دوماً ليعيش في عزلة عن الحياة .

أبو مصطفى واجه الموت لحظة حاول تحقيق الحلم المستحيل . بالعثور على المصباح السحري وأبو الملا واجه الموت كذلك حين حاول أن يتمرد على ظروفه ويسرق تمثالاً ينقذ بثمنه بناته .

أما طعان الصيدلي فإن الموت كذلك كان من نصيبه حين حاول أن يتخلص من رعبه المستمر بمواجهة الذين يطاردونه .

هكذا فإن بيروت بكل ما فيها من فساد وخراب واستغلال وجوع ، وبكل ما فيها كذلك من أضواء ومغريات تبدو كمدينة شيطانية قد حلت عليها اللعنة أو أن اللعنة ستصيب من يطؤها .

وهذا النذير بمصير شخصيات بيروت ، ومصير المدينة نفسها يرد على لسان فرح لحظة دخوله المدينة :

«في مدخل بيروت ، بين الحازمية وفرن الشباك انتشر بعض الباعة يحملون أكياساً من النايلون مملوءة بالماء تسبح فيه أسماك صغيرة ملونة فبدت تحت الأضواء القوية مثل «قناديل الموت . ووجد نفسه لا يدري لماذا يرود كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم : «يا من تدخل إلى هنا ، تخل عن كل أمل!» .

كانت السيارة سوداء وتنقل موتى أو مشاريع موتى وكان السائق صامتاً ومحايداً مثل «آلة الموت» السيارة تسير باتجاه المقبرة أو الجحيم أو إلى مقبرة الجحيم بيروت . وغادة السمان تسابق الزمن وهي ترصد لحظة الكارثة المروعة وتنقلها على لسان البصارة فايزة التي راحت «تنتفض بشدة ، وخرج من حنجرتها صوت غير آدمي ، كصوت رجل محشور داخل كفن وقالت : «لا أرى حزناً كثيراً . أرى دماً . . كثيراً من الدم» ثم صارت تشهق وترتجف كأنها تشهد أمام عينيها مذبحة قادمة من المستقبل» .

بعد خمسة أشهر بالضبط من نشر هذا النذير/ النبوءة ، انفجرت المذبحة في عين الرمانة ، نيسان ١٩٧٥ ، ثم امتدت لتشمل لبنان كله ، ولسنوات طويلة .

غادة السمان في روايتها «بيروت ٧٥» لم تقدم وثيقة تاريخية عن بيروت السبعينات ولكنها قدمت شهادة ونبوءة ، والفنان المبدع يستطيع أن يصل إلى الحقائق ويكشف عن مساراتها ، ربما أكثر بكثير من الباحثين والمحللين السياسيين ، ولعلنا هنا يمكن أن نفهم المغزى العميق لعبارة الفيلسوف الكبير فردريك انجلز من أنه تعلم من روايات بلزاك عن المجتمع الفرنسي أكثر من كل ما قرأه من مؤلفات علماء التاريخ والاجتماع .

إميلي نصر الله: تلك الذكريات

تتناول إميلي نصر الله في روايتها «تلك الذكريات» ، مقطعاً من الحرب الأهلية التي شهدها لبنان عام ١٩٧٥ ، وقد أنجزت الكاتبة روايتها في زمن الحرب نفسها ، غير أن الرواية عن زمن الحرب ليست أمراً سهلاً . وهي تحتاج في كل الحالات مسافة زمنية كافية تتيح للروائي شمولية الرؤية وعمقها ، كما تتيح له توظيف ما هو جوهري من أحداثها في رصد مسار تاريخي كامل ، وإلا فإن الكاتب يظل عرضة للسقوط في الثانوي والهامشي والانفعالي والجزئي على حساب التقاط العناصر والأحداث الحاسمة والفاعلة التي تصنع الحركة الأساسية للتطور الدرامي للمواقف والأبطال والأحداث سواء على مستوى الرواية كفن أو على مستوى الشهادة التاريخية كتوثيق .

ويكفي أن نستعرض بعض الأسماء لروايات عن زمن الحرب عامة ونقارنها بما كتب حتى الآن من روايات عن الحرب الأهلية في لبنان لنرى الفرق الهائل بينها :

«البؤساء» لفكتور هيجو ، «قصة مدينتين» لشارلز ديكنز ، «الحرب والسلام» لتولستوي ، «ذهب مع الريح» لمارغريت ميتشيل ، «جسر على الدرينا» لايفو اندريتش ، «الدون الهادئ» لشولوخوف ، وفي الرواية العربية نقرأ : «قارب الزمن الثقيل» لعبد النبي حجازي ، «الأبتر» لممدوح عدوان ، «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب ، «ثلج الصيف» و«جرماتي» لنبيل سليمان و«أزاهير تشرين المدماه» لعبد السلام العجيلي ، «الرفاعي» لجمال العيطاني .

وفي مقابل هذه الأعمال الروائية . . . نقرأ عناوين الروايات التالية التي صدرت عن الحرب الأهلية في لبنان :

«الجبل الصغير» لالياس خوري ، «قلعة الأسطة» لليلى عسيران ، «الفارس القتيل يترجل» لإلياس الدبري ، ثم «تلك الذكريات» لإميلي نصر الله .

وعن الحرب اللبنانية قدمت أكثر من مساهمة روائية : «كوابيس بيروت» لغادة السمان ، «الممر» لياسمين رفاعية ، «بستان الكرز» لقمر كيلاني ومن الأردن تناول الياس فركوح جزئياً هذه الحرب في روايته «قامات الزبد» .

في كافة الأعمال الروائية التي تتحدث عن زمن الحرب نجد على الدوام الكاتب منحازاً إلى أحد طرفي الصراع ، وسر هذا الانحياز ليس مجرد قناعة فكرية من الكاتب بقدر ما هو أمانة فنية موضوعية مع الحركة التاريخية التي تبرهن عبر المسافة

الزمنية ، التي يقف الروائي على طرفها ، على عدالة القضية تاريخياً وانحيازه بالتالي لها .

أما الرواية اللبنانية عن زمن الحرب فإننا نجد من بين الروايات التي صدرت عنها ، روايتين يعلن صاحباها بوضوح عدم الانتماء لأي من طرفي الصراع فأبطالهما فقط معذبون ، وهم يتعذبون ليس بسبب ويلات الحرب ولكن لافتقادهم إلى فرح الانتماء إلى القضية العادلة . وهذا هو بالتحديد سر ألم «عواد» الديري ، و«مها» نصر الله ، أما أبطال إلياس خوري فإنهم رغم المعاناة والتضحيات قادرون على الضحك والغناء .

«مريم» ليلى عسيران تعاني أزمة من نوع آخر ليست أزمة الانتماء إلى طرف ولكن أزمة الانتماء للعمل المنظم الكامل والمثالي في زمن الفوضى وقلة الوفاء «ربما» .

***

تتألف رواية «تلك الذكريات» من شهادتين أ و ب ، الشهادة «أ» ، هي الرواية أما «ب» فهي كما تقول الكاتبة في مقدمتها «مقطوعات وجدانية تسجل مزاجي من خلال ما ينهمر علينا من مصائب» .

وجدانيات إميلي نصر الله فيها الكثير من الحرارة والصدق ونبض الفن الصادر عن حس مرهف . ورغم علاقة هذه الشهادة أو الوجدانيات بالمزاج العام للرواية أو للشهادة «أ» فقد كان من الأفضل صدورها في ديوان صغير باعتبارها شعرا نثرياً . في قراءاتنا «لتلك الذكريات» سنتوقف فقط عند الرواية .

مع سطور مقدمتها الأولى تعلن إميلي نصر الله «أود في بداية كلامي أن أوكد رفضي المطلق لمنطق الحروب من أي نوع كانت»هذا الموقف (الأخلاقي) الذي تعلنه الكاتبة هام جداً لأنه نفس موقف البطلة العملي في الرواية .

ولكن أليست هناك حروب عادلة وحروب ظالمة؟ . . . أليس هناك في الحروب معتد ومعتدى عليه؟ ثم كيف يقدر ضمير الفنان أن يقف على الحياد وسط المعركة؟ : «إنني بحاجة إلى النسيان لا إلى التذكر . . آه لو تمحى معالم الذاكرة وأغرق في تيه النسيان» .

هل إميلي نصر الله واحدة من الأكثرية الصامتة التي شاع الحديث عنها زمن

الحرب؟

لا إن اميلي أو مها (صورتها الروائية) لا تدخل في نطاق هذه الأكثرية التي هي منحازة إلى أحد طرفي الصراع في الواقع الوجداني حتى لو أنها لم تقاتل أو تفعل شيئاً . إن «مها» مثلها مثل صديقتها «حنان» ومثل زوجها «نادر» ومثل زوج صديقتها «فريد» وهم أبطال الرواية الأربعة لا علاقة لأي منهم بالصراع المحتدم فوق أرض الوطن .

مهما ، تحتضن طفليها خوف القصف ، ومنتهى البطولة عندها أن ترسلهما إلى المدرسة رغم الأخطار ، وهي تكتب زاوية أسبوعية في إحدى المجلات ، دون أن تعرف ماذا تكتب تماماً ، سوى أنها تكتب للمرأة لتهزها .

حنان ، تهاجر مع فريد وأطفالها إلى لندن لتعيش عذاب المنفى والحنين ، ولكنها رغم تاريخها الوطني لا تعيش أية لحظة انتماء أو حتى أزمة هذا الانتماء .

نادر ، يغادر الوطن مثل فريد للعمل في الخارج ، ولا نعرف شيئاً عن همومه ومشاعره . أما «قضيته الوطنية» فتعرضها مها من خلال مشروع زراعي أقامه في البقاع ، كعمل حر . . ولكن هذا المشروع لم يأت ثمرة قناعة بالعمل لإنهاض الوطن وازدهاره قبل الحرب ، ولكنه جاء بسبب الملل من العمل الوظيفي وضرورة البحث عن مصدر رزق أفضل ، بعد أن تزايدت أعباء الحياة .

إن شخصيتي الرواية الأساسيتين هما مها وحنان ، فكيف تنهض فنية الرواية وتطورها انطلاقاً من هاتين الشخصيتين وفي مسار الأحداث التي مرت بهما وصولاً إلى الحرب الأهلية؟

رغم التفاوت الطبقي بين مها وحنان فإن ما يجمعهما هو الرفض والتمرد .

مها تتمرد على قريتها المحافظة وتنطلق إلى المدينة لاستكمال دراستها الجامعية ، ولممارسة حريتها واستقلالها الإنساني . أما حنان فإنها تتمرد على أسرتها البورجوازية وزواجها الفاشل ، وعلى تسلط أمها ، لتمارس حريتها واستقلالها .

وفي الجامعة تلتقي المتمردتان الرافضتان وترتبطان بعلاقة صداقة طويلة تمتد أكثر من عشرين سنة .

كيف تحولت الفتاة المتمردة على تقاليد القرية ، التي تشارك في المظاهرات الوطنية المؤيدة للجزائر ، وهي حامل في شهرها الأخير ، إلى فتاة هامشية تتفرج على الأحداث وتعاني ، بل أكثر من ذلك تكف حتى عن كتابة زاويتها الأسبوعية في

المجلة لأنها لا تشعر بجدوى الكتابة فتنصرف إلى الرسم .

أما حنان فتنتقل إلى عمان حيث تتزوج من رجل أعمال ودكتور جامعي لتعيش في لندن وتقرأ ميخائيل نعيمة باللغة الانجليزية .

إن إميلي نصر الله وهي تتابع بناء شخصيات روايتها تقدمها بدرجة كبيرة من الإعجاب والتعاطف والانحياز باعتبارها نماذج صحية . أما الآخرون فهم مصدر الألم والمعاناة والقصف .

فكيف يستقيم هذا النمو والتطور في شخصيتي مها وحنان؟

إن هذا التساؤل يطال في الواقع بناء الرواية كله ، ويشير إلى الخلل الأساسي الذي حكم مواقف وتطور شخصياتها . أما مصدر الخلل فهو الكاتبة نفسها وضيق المسافة الزمنية التي حكمت رؤيتها للحرب الأهلية ، فغرقت في معاناتها الذاتية والجزئية ، بديلاً عن الرؤية الشاملة لجوهر الأحداث وموقعها في سياق التطور التاريخي للبلاد .

ولهذا يمكن القول بأن شخصيات «تلك الذكريات» إنما تقع في الواقع على هامش الأحداث ولا تشكل نموذجاً لفئات المجتمع ، ربما باستثناء نسبي هو شخصية حنان ، التي حاولت للحظات أن تفلت من واقعها البورجوازي ، ثم عادت فاستكانت له مع فريد في لندن ، مع بعض رتوش المرارة ومعاناة الغربة ، وما يشدها إلى مها من ذكريات .

تعتمد تقنية الرواية الفنية على أسلوب التقطيع الزمني انطلاقاً من لحظة النهاية أو اللقاء الأخير بين مها وحنان وتكرار العودة إلى ذات المشهد بعد كل جولة تقوم بها في الماضي . . غير أن هذا التداخل الزمني لا ينهض فنياً على أساس التداعي كما عند غسان كنفاني في رجال تحت الشمس مثلاً أو في أعمال عبد المجيد الربيعي الروائية ولكنه مجرد «قطع» للسياق لا مبرر فنياً له .

ذلك أن عملية الارتداد إلى الماضي تقدم الشخصيات بصورة متناقضة ، وبالتالي فإن التداخل الزمني لا يضيف أية خدمة فنية لإضاءة اللحظة وكشف أبعادها وجوانبها ، بل ربما على العكس زادها تشوشاً وغموضاً .

وهذا التلاعب غير المبرر في عملية التقنية الفنية يصطدم من جانب آخر بأسلوب سردي وبتعبيرية رومانسية ذات لغة إنشائية مما يوقع العمل الروائي بمجمله في خلخلة فنية مربكة .

إن عملية التقطيع والتداخل الزمني التي اتبعتها إميلي نصر الله تحتاج توتراً أسلوبياً عالياً يسمح بالانتقال الزمني بفعل التداعي بين الأفكار والأحداث، وبفعل حرارة الانفعال الداخلي واختراقه للحظة النفسية القادرة على جذب زمن آخر أو العودة إليه.

فماذا نجد في مقابل ذلك؟

تنتقل مها أو حنان أو كلتاهما من لحظة الحرب والدمار لاستعادة ذكريات وأحداث وحوارات طويلة عن كل شيء وعن لا شيء له علاقة باللحظة:

القرية والمدينة، الحب، الجامعة، السكن، العلاقات، الزواج، الحمل، الولادة، العمل، الكتابة... الخ.

ليس هناك جامع بين ذكريات الماضي مع بعضها البعض من جهة، وليس بينهما جميعاً وبين الحاضر علاقة مبررة من جهة ثانية.. فتحول البناء الروائي كله إلى نسيج غير مترابط من الذكريات والأحداث والمشاعر.

غير أن ما يخفف من هذا الارتباك الفني درجة الحرارة العالية التي تقدم فيها الأحداث والمصداقية الشخصية في التعامل معها، ولكن، هناك فرق كبير بين المصداقية الشخصية والمصداقية الفنية.

يميل أسلوب اميلي نصر الله في معظم الحالات إلى الانشائية في التعبير عن الحدث، كما يميل في أحيان أخرى إلى التكرار وهو مرادف بدوره للانشائية، وتلجأ في أحيان أخرى إلى التفسيرية غير المقبولة فنياً، كما تعتمد في حالات أقل على تعبيرية جبرانية ذات موقف فلسفي ليس له مبرر فني أيضاً في سياق البناء الروائي ونمط الشخصيات.

لنتأمل بعض النماذج من أسلوبها الانشائي:

وانزلقت وجوهم من بين أناملي مثل حبات الزئبق لتقبع خلف أبواب الاغتراب.

ومن نماذج التعبيرية الجبرانية التي ترتدي ملابس الحكمة:

وما هي السعادة؟ نتف من نشارة الحياة. تعلق بأشواك الطريق. ونحن نجمعها، كما يجمع العصفور عناصر عشه. السعادة، ذلك الشعور الذي نتوق أبداً لبلوغه.. إنها الحلم، وفي كل لحظة نسعى إلى تحقيقه، وقد نصرف العمر كله في السعي ولكنه يظل أمامنا ولا نصل إليه.

أو : هو يبغي الارتباط وأنا أنشد الحرية ، الإقدام على المجهول : وأنا أخشى المغامرات . . . !

هذه بعض عينات من لغة إميلي نصر الله وأسلوبها وتعبيريتها الرومانسية ، وقد اختارت لهذا الأسلوب كما قلنا تقنية فنية حديثة ومعقدة تحتاج لغة متوترة ونابضة .

وفي تجربة فنية مماثلة عن زمن الحرب قدمت ليلى عسيران مذكراتها عن زمن الحرب بلغة سردية بسيطة ومقنعة تنهض أساساً على الحدث أما تجربة إميلي نصر الله فتعتمد على اللغة كإنشاء وليس كوسيلة نقل .

إلياس الديري قدمّ مثل إميلي نصر الله شهادة «عواد» في زمن الحرب غير أنه استطاع على المستوى الفني أن يعكس تجربته الذاتية والمفردة بصورة حية ومدهشة نابضة بالتوتر والألم والتمزق .

في تحولات
ليلى عسيران اللبنانية
إلى مريم الفلسطينية

يمكن القول دائماً إن الكاتب يقدم جزءاً من شخصيته وتاريخه من خلال شخصياته الروائية ، بل إن أحد الروائيين العالميين الكبار ذهب إلى حد القول بأن أدق أسرار حياته الشخصية ، التي ما كان بالإمكان أن يبوح بها لأحد ، قد قدمها من خلال شخصيات أبطاله .

أما بالنسبة لليلى عسيران فإن شخصيتها الروائية الرئيسية «مريم» والتي تكررت في ثلاثة من أعمالها : «عصافير الفجر» و«خط الأفعى» ، و«قلعة الأسطى»هي نفسها ليلى عسيران ، والذين يعرفون التاريخ الخاص والشخصي للأديبة اللبنانية ليلى عسيران يدركون هذه الحقيقة جيداً ، يكفي أن نشير فقط إلى أن ليلى عسيران كانت أول كاتبة عربية تعيش في قواعد الفدائيين في غور الأردن وأول امرأة تعبر نهر الأردن في مجموعة فدائية لتنفيذ إحدى العمليات غرب النهر .

في الأطلال على عالم ليلى عسيران الروائي تستوقف الباحث أو الناقد ثلاثة تحولات :

*كيف تحولت ليلى عسيران اللبنانية إلى مريم الفلسطينية؟

*وكيف انسلخت ليلى ابنة عائلة عسيران المعروفة في الجنوب لتنتمي إلى فقراء المخيمات الذين يصنعون جسد الثورة ومادتها الفدائية؟

*ثم كيف استطاعت ليلى ، المرأة العربية ، أن تقتحم عالم الفدائيين الرجال ، وتعيش في قواعدهم وتعبر النهر معهم؟

ولعل تحولاً رابعاً لا يقل أهمية قد تحقق في تجربة الروائية ليلى عسيران حين غادرت بيتها ومكتبها الأنيق ، وراحت تمارس قناعاتها بين صفوف المقاتلين .

إن مثل هذه التحولات العميقة والهامة تحتاج إلى نقطة بداية أو لحظة انفجار فكيف بدأ التحول؟ ليلى عسيران ترفض أن تصيغ تجربتها الحياتية في قوالب نظرية وفكرية وتؤمن بأن التدفق العفوي الصادق هو دائماً أقرب إلى الحقيقة .

تقول ليلى عسيران :

«بعد هزيمة حزيران ٦٧ مباشرة صادفت جهة الحمام العسكري في بيروت

تجمعات من الناس تجمع اللباس والمعونات من أجل النازحين الفلسطينيين . . يومها عدت إلى البيت أبكي ، شعرت بداخلي يتفجر ويهتز بصور التاريخ المشرق للشعب الفلسطيني الذي طالما قرأنا عن نضاله العنيد ، قلت يومها : هؤلاء الناس أصحاب حق ومؤمنون بقضيتهم لماذا نحولهم إلى شحاذين؟! بعد ذلك سافرت مباشرة إلى عمان وذهبت إلى «جسر اللنبي» حيث شاهدت عبور النازحين ، وكان مشهداً رهيباً ، فالنازحون في حالة مرعبة من اليأس والتعب والمعاناة والذهول ، وكان من بينهم أعداد من الجرحى والمرضى ، فيتم تجميعهم في مخيم «نمرين» القريب قبل نقلهم إلى مخيم آخر في الصحراء .

كنت أمشي بين جموع العابرين إلى الشتات وأسألهم : لماذا تركتم بلادكم وجئتم؟ ولكن لا أحد يجيب غير نظرات اليأس والذهول ، غير أنني حين كنت أدخل إلى خيمهم وأشرب معهم الشاي أدرك بأنهم يحملون العرب مسؤولية الهزيمة ، أما هم فقد تركوا بدون سلاح يدافعون به عن أنفسهم وأرضهم .

ولعل الجماهير الفلسطينية منذ تلك اللحظة قد قررت أن تحمل السلاح وتقاتل ، ولم يتأخر الوعد إذ أخذنا نتابع أخبار الفدائيين الذين يدخلون الأرض المحتلة فيهاجمون قوات العدو العسكرية ويخربون منشآته الاقتصادية وسرعان ما تواصلت مع هؤلاء الفدائيين ورأيت بأم عيني كيف أن هذا النازح المسلوب من كل شيء بات يرفض البطانيات والثياب المستعملة فيندفع إلى مخيمات التدريب العسكرية ليرتدي «المموه الفدائي» ، ويعبر النهر باتجاه فلسطين .

لقد تعلمت الكثير من تجربة التحول هذه ، وتعمقت تجربتي في قواعد الفدائيين في الأغوار بكل ما تمثله من قدسية وشرف وقيم بطولة ونضال ، وبكل ما تمثله كذلك من طقوس وعادات يومية وعلاقات إنسانية وثورية . أذكر على سبيل المثال أنني دخلت ، في إحدى المرات ، قاعدة عسكرية وكان في ركن منها بطانية وعليها منديل ، ولما أردت الجلوس عليها منعت ، فسألت عن هذه البطانية؟ فأجابوا : لفدائي استشهد يوم أمس ولن ينام عليها إلا من يقوم بعمل بطولي كصاحبها .

هكذا كانت تتكرس قيم وتقاليد القواعد الفدائية في «الغور» ، وهناك حين كنا نتبادل الأحاديث ، أنسى بأنني امرأة وهم ينسون أيضاً ، فأولئك المنذرون من أجل قضية الوطن يحسون ويفكرون بطريقة مختلفة . آنذاك لم يكن الفدائي يتلقى مالاً من الثورة إلا في حالات نادرة كأن يكون معيلاً وحيداً لأسرة ، بل إن الذين يملكون

مالاً كانوا يقدمونه للثورة .

في هذه القواعد الفدائية عشت وتعلمت استخدام السلاح ورافقت المقاتلين وهم يعبرون نهر الأردن أو «خط الأفعى» باتجاه الأرض ، وكنت أرى وأحس بنفسي لحظة الارتعاش الرائعة حين يتلاقى جسد الفدائي بجسد الأرض .

حين رأيت أضواء القدس

في إحدى الليالي قال لي فدائي من سكان الخليل ذوي القلوب الطيبة والصلابة العنيدة : هل تريدين مشاهدة أضواء القدس؟ أخذني إلى مكان قريب مرتفع ووقفت على مبنى متهدم من غارة صهيونية ، ومن هناك رأيت فعلاً أضواء مدينة القدس ، وكنت أكاد أمسكها بيدي ، هذا هو الشعور الذي تمنحك إياه القاعدة الفدائية» .

هذه هي التجربة أو التجارب التي حولت ليلى عسيران إلى مريم الفلسطينية ، فالقاعدة الفدائية هي فلسطين أو المنطلق إلى فلسطين .

في تجربة ليلى عسيران الروائية نجد مريم أولاً في «عصافير الفجر» على هيئة فتاة شابة تناضل داخل الأرض المحتلة ، في أعقاب هزيمة حزيران ، ثم يأتي عبور النازحين إلى شرق النهر . .

أما في «خط الأفعى» فإن مريم تنضج في حرارة «الغور» لتنطلق في رحلة عكسية إلى جانب الفدائيين باتجاه الأرض .

غير أن عملية اقتلاع هائلة لا تلبث أن تقذف بفدائيي الأغوار إلى بيروت ومن بينهم «أبو الليل» بطل «خط الأفعى» ، وتدخل معادلات الصراع في تعقيدات شديدة فتولد «قلعة الأسطى» أو قلعة الزعتر فتموت مريم . . إلا أن «أبو الليل» لا يلبث أن يولد ابناً لأدهم «بطل تل الزعتر» بشارة إلى استمرار مسيرة فدائيي الأغوار باتجاه فلسطين . . أو مسيرة أولئك القابضين على الجمر أو الحجارة والذين سيشكلون ، كما نأمل ، موضوع الرواية القادمة لليلى عسيران ، ذلك أن مريم لا تموت كما جاء في الكتب ، ولكنها تبعث من جديد ، مثل طائر الفينيق من قلب الرماد والحريق .

***

و«قلعة الأسطة»

على الرواية أن تكتفي بذاتها ، بمعزل عن معرفتنا بحياة كاتبها ، وبدون ذلك كنا فقدنا متعة فهم آلاف الروايات التي كتبت في أزمنة أخرى وأماكن أخرى دون أن نعرف شيئاً عن حيوات أصحابها .

غير أن هذه الحقيقة لا تقلل من أهمية الحقيقة الأخرى التي تقول إن معرفتنا بحياة الكاتب وظروفه ومكوناته النفسية تقدم لنا مفاتيح إضافية للولوج إلى الغرف السرية في الرواية ، وخاصة في رواية الحداثة ، ولعلنا نشير هنا إلى روايات سبول وهلسا والرزاز وفركوح ونصر الله وصنع الله ابراهيم والياس خوري .

للدخول إلى قلعة ليلى عسيران أو إلى عالم روايتها «قلعة الأسطة» فسيكون من المفيد معرفة ما هو ضروري عن حياة كاتبتها . ذلك أن عالم ليلى عسيران الروائي يكاد يكون انعكاساً بالغ الرهافة والخصوصية لعالمها الواقعي .

إن شخصية مريم في رواياتها «عصافير الفجر»(٦٨) و«خط الأفعى»(٧٢) و«قلعة الأسطة»(٧٩) و«الاستراحة» (٨٨) هي ذاتها ليلى عسيران . وهذا الأمر تحرص الكاتبة على تأكيده دائماً .

***

تنتمي ليلى عسيران إلى عائلة عسيران الإقطاعية الكبيرة في لبنان . وزوجها هو النائب ورئيس الوزراء اللبناني الأسبق أمين الحافظ . غير أن هذا الانتماء العائلي لم يحل بين ليلى وبين الانتماء السياسي والتنظيمي إلى الحركة القومية ثم إلى المقاومة الفلسطينية (فتح) ، بل إنها عبرت مع الفدائيين نهر الأردن في عمليات فدائية عام ١٩٦٩ وقد عبرّت عن هذه التجربة في روايتها «خط الأفعى» ، أما روايتها «قلعة الأسطة» فتسجل فيها تجربتها داخل الحصار في أتون الحرب الأهلية التي عاشها لبنان منذ منتصف السبعينات .

لقد توقفنا عند تجربة الروائية اللبنانية إميلي نصر الله في «تلك الذكريات» التي قدمت شهادتها من موقع معاناة اللامنتمي . فجاءت شهادة هامشية ، لأنها مسكونة بهواجس ذاتية بعيدة عنه حركة التاريخ والناس ، فماذا تقدم ليلى عسيران في روايتها أو شهادتها عن «قلعة الأسطة» .

***

من خط الأفعى إلى بيروت

يمتد «خط الأفعى» من أيلول إلى بيروت ويستدير الخط حول تل الزعتر وجسر الباشا ثم يلتف حول عنق مريم حيث تقيم في «قلعة الأسطة» وسط حصار الموت والجوع والرصاص .

إن القلعة هو قصر أو بيت ليلى عسيران في جسر الباشا . والأسطة الذي سميت الرواية باسمه هو شخصية حقيقية استشهد في بيت الكاتبة المطل على مخيم جسر الباشا . والأسطة هو رجل سوداني شديد الطيبة والإخلاص والوفاء ويقيم مع أسرته في بيت صغير ملحق بالقصر ، وقد رصدت ليلى عسيران ريع كتابها لهذه الأسرة .

وإلى جانب مريم والأسطة يقيم في البيت كذلك ابن مريم وهو فتى صغير في السادسة عشرة كما يقيم فيه أبو سمير ومحمد المرافقان وملكة العاملة في المنزل ، أما الزوج فقد كان خلال الحصار خارج منطقة القلعة .

إن قراءة «قلعة الاسطة» لا بد أن تبدأ أولاً مع «خط الأفعى» فمن هناك كانت البداية .

في الأغوار وحيث «جبتر» الفدائي يتعمد كل يوم بمياه نهر الأردن تلتقي مريم «بابو الليل» رمزاً مطلقاً للفداء والكاكي الذي هو لون النهر ولون الأحلام .

وفي بيروت الملونة بالبذخ وبالسلاح تبحث مريم عن الكاكي وسط صخب الألوان ، وعن أبو الليل وسط «اللباس المرقط الذي يتلفت أو ينجذب إلى مراكز القوى بعيداً عن أنفاس الجماهير» .

وجواد عنترة «الابجر» الذي فقد فارسه في الأغوار ما يزال يبحث عنه في بيروت .

أحزمة البؤس حول بيروت والاحتضانات الطائفية والطبقية العميقة أخذت تتململ في ظل صخب المموه والسلاح وصار هناك من يحلم بأن تتحول فاترينة الكريستال المسماة بيروت إلى هانوي .

هكذا أخذ المشهد الروائي يتشكل ليرسم وقائع مزدوجة ومتناقضة ففي بيروت عالمان وفي الثورة عالمان كذلك «فانتفخت بيروت بالبذخ وبالسلاح وتزاحمت الظاهرتان في رقعة ضيقة . سطحها يشع بترف اللهو . وفي أعماقها يتكدس الحرمان . وكان لا بد لبيروت أن تنفجر» .

مريم سيدة البيت الكبير كانت تنتمي إلى الثورة والمخيم على المستوى السياسي

وحيث أدهم يمثل نموذج النقاء الثوري والنهج المستمر لأبو الليل . وأدهم هو القائد العسكري للمخيم .

مع اشتداد الحصار والرعب والجوع وفقدان الماء والكهرباء وحيث الموت من جراء القصف والقنص يهدد حياة جميع من في البيت الكبير فإن وضع مريم المركب والشديد التعقيد أخذ يتعرض لاختبار الصمود والانتماء فهل تنجو بجلدها وبابنها ، وقد كان ذلك متاحاً وممكناً ، أم تواصل الصمود ، رغم خطر الموت ، في قلعتها ومع أبناء مخيم جسر الباشا؟ ومع نهج أدهم المقاوم والمتصادم مع ممارسات وعقليات قيادته؟

إن انحياز مريم هنا ليس مجرد انحياز بالجملة إلى جانب الثورة ولكن مع النهج الثوري الأصيل فيها ، كما أن الصمود في البيت الكبير لم يعد مجرد علاقة عاطفية بمكان ارتبطت به حجراً حجراً وقطعة قطعة ولكنه يصبح رمزاً للوطن ، والتخلي عنه ، سيعني بالضبط التخلي عن الوطن والمستقبل هكذا بعفوية وتلقائية تتحول الشخصيات والأماكن إلى رموز ودلالات .

هكذا يتكامل الإيحاء الرمزي للبيت/ القلعة وصمودها فيه مع الدلالة الرمزية لمعنى صمودها إلى جانب أدهم والمخيم ، غير أن هذا التكامل الدلالي لا يستقيم إلى النهاية على المستوى الفني . ذلك أن مريم لا تلبث تحت وطأة الضغوط المختلفة أن تنقل إلى بيروت الغربية ، خارج الحصار ، قبل سقوط القلعة والمخيم بشهرين ، حيث يستشهد الأسطة وأبو سمير يستشهد البيت الكبير .

أما أدهم فقد ولد ابنه في خضم المعارك الأخيرة في تل الزعتر .

هذه المفارقة الفنية على المستوى الدلالي والرمزي ناتجة بصورة أساسية عن الطابع المزدوج للرواية ، فهي من ناحية تمثل سيرة ذاتية شديدة الإخلاص والأمانة ، وهي من الناحية الأخرى عمل فني مشحون بالإيحاءات والرموز .

وقد انكسر الرمز الفني هنا في لحظة انكسار خيار الصمود فهل هذا مجرد خلل فني؟ أم هو الخاتمة الطبيعية للموقف المثالي البعيد عن الواقع؟ أو هو البحث عن المطلق في الزمن المتغير؟ .

ليلى عسيران ، على مستوى السرد الروائي البسيط ، كانت أمينة للغاية مع مشاعرها وأحساسيها الإنسانية تجاه بيتها هي ، وبالتالي ليست مسؤولة عن أي فهم يحاول ترميز البيت إلى وطن ، غير أن كثافة المشاعر التي أسبغتها الكاتبة على البيت

جعلته يكف عن كونه مجرد بناء للسكن ليأخذ دلالة أعظم كوطن . فهل غاب عن ليلى عسيران هذا المستوى المزدوج للسيرة الذاتية والرمز الروائي .

لقد نهض التكنيك الروائي في «قلعة الأسطة» على هذه الثنائية ، ولذلك نجد الكاتبة على امتداد فصولها الثلاثة تتناوب في استخدام ضميري «المتكلم» و«الغائب» . هذا الأسلوب الفني أتاح لها أن تجعل من «قلعة الأسطة» من خلال استخدام صيغة ضمير الغائب وثيقة تاريخية حية لزمن الحرب والحصار والصمود ، كما أتاح في المقابل ، من خلال استخدام ضمير المتكلم تقديم وثيقة نفسية شديدة التعقيد والتركيب .

قبل الحرب والحصار والجوع المشترك للصامدين في القلعة كانت مريم تعتقد بأن سماحها لابنها بلعب «دق طاولة زهر» مع الأسطة هو تعبير كاف عن إيمانها بالمساواة وبالعلاقات الإنسانية ، غير أن تجربة الحصار خلقت فيها وعياً وسلوكاً جديدين . فحين تعرض الأسطة لخطر الموت وهو يحاول أن يسد بالجبص خزانات المياه التي ثقبت بسبب الإنفجارات ، فإنها تدفع بابنها الوحيد لإنقاذه رغم الرصاص المتطاير ، ورغم وجود المرافقين أبو سمير ومحمد اللذين يتطوعان لمساعدة الأسطة بدلاً من ابنها .

وكما انفجر في وجدان مريم وعقلها وعي جديد لمعنى العلاقات الإنسانية ولمعنى علاقتها بابنها كذلك ينفجر في وعيها ، من خلال تجربة الحرب وعلاقتها بأدهم ، فهم جديد لمعنى الثورة ونهجها وشروط مسيرتها .

«قلعة الأسطة» مثل معظم الروايات التي تكتب في زمن الحرب عن الحرب مشحونة بالانفعالات الحادة وبتفاصيل اللحظة المعاشة بحيث تبدو بعض الأشياء كبيرة وهامة ، ولكن لا يلبث أن يطويها النسيان لتبقى ظواهر كانت تبدو أقل أهمية ، ربما ، ولكنها تعكس جوهر الحركة العامة للأحداث والوقائع وتعبر عنها . ولكن تبقى رغم ذلك كل هذه التفاصيل طزاجتها وحرارتها وصدقها ، فهي على كل حال تعكس وعي الشاهد لمعطيات شهادته ، وهذه شهادة إضافية .

(*) الجبتر : حذاء عسكري من قماش خاص كان الفدائيون يستخدمونه آنذاك .

حنان الشيخ: حكاية زهرة
الموت والاستلاب الأنثوي

تكاد الرواية عموماً أن تنقسم إلى نوعين كبيرين : الرواية الشخصية والرواية الاجتماعية .

في النوع الأول يتم التركيز على الذات وانفعالاتها وتداعياتها وخصوصياتها الجوّانيّة ، ويستخدم الكاتب هنا عادة ضمير المتكلم «أنا» للتعبير عن هذه الحالة ، كما في معظم روايات الحداثة . وعادة ما يرى المجتمع من خلال هذه الشخصية .

أما في النوع الثاني الذي يروي عادة بضمير الغائب أو ما يسمى بالراوي العليم فيتم التركيز على المجتمع عموماً ، بتكويناته ومركباته وتحولاته المختلفة ، ولكن بالطبع من خلال شخصيات تعكس هذا الواقع الاجتماعي .

رواية «حكاية زهرة» للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ هي من الأعمال الروائية النادرة التي استطاعت أن تعبر عن خصوصية ذات البطلة ، وكذلك عن الواقع الاجتماعي ، إضافة إلى تسجيل تجربة الحرب الأهلية في لبنان السبعينات .

وقد تمكنت الكاتبة من تحقيق ذلك بفعل خبرة طويلة في الكتابة الروائية المتعمقة والمتميزة ، وكذلك من خلال تعدد أصوات الرواة . فرغم أن زهرة هي الراوية الرئيسية إلا أننا نجد إلى جانبها صوتين آخرين يرويان حكايتهما كذلك بضمير المتكلم ، وهما الخال «هاشم» والزوج «ماجد» ، وبهذا يصبح بالإمكان مشاهدة الحدث الواحد من عدة زوايا أو مساقط متعدد الرؤية على طريقة نجيب محفوظ في روايته «ميرامار» أو غائب طعمة فرمان في روايته «خمس أصوات» .

تعتبر حنان الشيخ الآن واحدة من أبرز الأصوات الروائية النسوية العربية ، أصدرت حتى الآن مجموعة قصصية واحدة اسمها : «وردة الصحراء» ، كما أصدرت خمس روايات هن على التوالي :

انتحار رجل ميت (١٩٧٠) ، فرس الشيطان (١٩٧٥) ، حكاية زهرة (١٩٨٠) ، مسك الغزال (١٩٨٨) ، بريد بيروت (١٩٩٢) .

***

يمكن القول إن رواية حنان الشيخ حكاية زهرة تنقسم إلى زمنين وطبيعتين : قبل

الحرب حيث زهرة الجنوبية في معاناتها الذاتية والأسرية وصولاً إلى سفرها عند خالها في افريقيا وزواجها هناك من ماجد .والزمن الثاني هو الزمن الذي عاشته زهرة في بيروت الحرب بعد طلاقها ، وتكاد الرواية بصفحاتها التي تقارب إلى ٢٥٠ صفحة أن تنقسم بين هذين الزمنين .

غير أن الزمن الأول وكأنه يقودنا إلى الثاني بحجم التشوهات التي فيه ، وما يعلو سطحه من دمامل وبثور أشبه بالبثور التي تملأ وجه زهرة . . . هذا الزمن يقودنا إلى انفجار الدمامل والبثور أي إلى انفجار الحرب الأهلية اللبنانية .

ولعل المرأة بحساسيتها الخاصة ووظيفتها التاريخية ، كعنصر إنجاب وخصب وحماية للكائن الإنساني ، هي الأكثر تفانياً مع موضوع الحرب ، ولهذا لم تكن صدفة هذا العدد من الروائيات اللواتي ساهمن في الكتابة عن تجربة الحرب اللبنانية ، وقد سبق لنا وتابعنا في هذا المجال : غادة السمان في روايتها «بيروت ٧٥» و «كوابيس بيروت ١٩٧٥ و ١٩٧٩ وليلى عسيران في روايتيها «قلعة الأسطى» و «جسر الحجر» ، ١٩٧٩ و ١٩٨٢ وإميلي نصر الله في روايتها «تلك الذكريات» ، ١٩٨٠و قمر الكيلاني في روايتها «بستان الكرز» ، ١٩٧٧ .

***

تفتح الطفلة الجنوبية «زهرة» عينيها على الرعب والحيرة .

ذاكرتها المشوشة والمدماة تقودها على الدوام إلى مشهد متكرر :

أب غاضب عابس ذو صوت راعد وشارب هتلري وصدر كثيف الشعر ، القامة مديدة ، والجسد ممتلىء وبيده حزام جلدي يؤدب به زوجته . . أم زهرة . . فتلجأ إلى الحمّام/ الملاذ لتحتمي فيه من ضرب زوجها . .

هذا الحمّام لا يلبث أن يصبح المكان الوحيد الذي تهرب إليه زهرة من عالم الآخرين تقول :

«في هذا الحمّام الصغير ، كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم ، ثم بدأت أحتاجه ليحميني . . «الحمّام هو الخصوصية الوحيدة المتبقية» .

أمْ زهرة تصطحب ابنتها معها بحجة الذهاب إلى الطبيب أو لزيارة ابيها في القرية . . ولكنها في الحقيقة كانت تذهب لملاقاة صديقها . . وكانت الأم تُدخل في

روع الطفلة انها زارت الطبيب وبأنه حقنها بإبرة ضد إعوجاج الساقين ، وكان على الطفلة أن تقدم شهادتها أمام الأب باعتبارها حقيقة ، وتكاد بالفعل تصدقها ، ولكنها بعد أن كبرت وأخذت تستعيد حقائق الأشياء بدأت تفهم ما كان يحدث ، ولكن أرادتها كانت قد استلبت رعباً من الأب العابس بحزامه الجلدي ، وكان عقلها قد تشوش واضطرب ، عبر علاقتها بأبويها ثم بأخيها «أحمد» الذي كانت الحصة الكبيرة من كل شيء له ولأبيه . . بينما تنطوي الصغيرة على الحرمان ، وعلى الإحساس بالغبن فلا تستطيع المقاومة والاحتجاج والرفض فتزداد انكساراً واستلاباً أمام الرجل حتى ولو كان ولداً صغيراً .

البثور التي ملأت وجه «زهرة» في سن الشباب زادت قبحاً ، ولم تنفع الكريمات في معالجتها ، لم يكن وجهها مقبولاً ، بل ربما كان منفراً ومليئاً بالحفر مما كان يدفن نحو مزيد من الانطواء والعزلة .

عملت زهرة في «الريجي» أي في صناعة السجائر ، مما أتاح لها الخروج من البيت ، وهكذا صار بإمكان «مالك» صديق أخيها أن يلتقيها على انفراد في مطعم صغير قبل أن ينتقلا إلى غرفة الكاراج .

***

زهرة الشابة المستلبة والمنكسرة كانت مجرد أداة تتلقى ما يقوله «مالك» عن الصداقة بين الجنسين ثم عن الحب العذري الذي نادى به جبران ، وكانت هي تهز رأسها في كل الحالات ، ثم إنه طلب منها أن يلتقيا في غرفة صغيرة في كاراج بناية ، لأنه يحرص على سمعتها ، فذهبت معه ، وهناك على السرير الصغير والحقير لم يكن بإمكان زهرة أن تدافع عن نفسها فسلمت أغلى ما تملك بدون مقاومة وبدون متعة . . فقط شعور جارف بالرعب مما يمكن أن يحدث من نتائج .

تكرر لقاء مالك بزهرة في غرفة الكاراج ، ودائماً لا تستطيع زهرة أن ترفض . فما الذي يجبرها على قبول كل هذا الذي يحدث ودون أدنى متعة .

وحتى بعد أن حملت وأجهضت مرتين ظلت على استلابها ورعبها . . أما «مالك» فقد رفض حتى أن يقول لها بينه وبينها في غرفة الكاراج بأنها زوجته أمام الله ودون أن تطالبه بأكثر من ذلك .

ولم يكن بإمكان مثل هذا الوضع أن يستمر ، فقد تقدم أحدهم طالباً يد «زهرة»

ولم يكن هناك أي مبرر لرفضها ، كان أبوها يصرخ بوجهها وهو ينتصب بملابسه الكاكية : أريد أن أعرف ما سبب رفضك ، أما أمها فكانت تسأل : هل هناك ما تخفيه أخبريني ، وحين تنفي زهرة تقول لها أمها : «ولك رايحة تبوري . . أصلاً إنت هلا بايرة . . فلم يكن أمام زهرة ما تفعله سوى أن تلوذ بالصمت أو أن تحتمي بالحمّام هرباً من إلحاح الأسئلة . . فالعريس ينتظر والأهل يطلبون وقتاً حتى لا تضيع الفرصة . . . فمن غيره سيتزوج من زهرة الفقيرة التي يمتلىء وجهها بالبثور والحفر؟!

ويأتي الإنقاذ لزهرة من خالها «هاشم» المهاجر إلى افريقيا منذ سنوات ، وكانت رسائل «زهرة» خلالها هي صلته الوحيدة بالوطن بعد أن هرب إثر مشاركة بانقلاب القوميين السوريين عام ١٩٥٨ .

زهرة التي باتت تشعر بعمق أنها مجرد موضوع للاستهلاك والانتهاك من قبل الآخرين ، وخاصة من قبل الرجل ، لم تشعر بالأمان مع خالها ، بل راحت تفسر أي حركة يقف بها ، حتى ولو على مستوى وضع كفه على كتفها ، في قاعة السينما باعتبارها سلوكاً شاذاً . . فكانت تنكمش على ذاتها ، ولا تجد سوى الحمّام مهرباً تشعر به بالأمان . .

وفي صباح أحد الأيام دخل الخال هاشم إلى غرفة نومها لكي يصحيها دون جدوى ، فجلس على طرف السرير مقترباً منها وهو يحاول إيقاظها فتملكها إحساس طاغ بأنه يحاول التحرش بها . . فاندفعت هاربة إلى الحمام وسقطت في حالة عميقة من الصمت المرضي المريع . فلم تعد تجيب أو تسمع . . فكسر خالها باب الحمام ، ونقلها إلى المستشفى حيث تلقت علاجاً نفسياً ، بالصدمات الكهربائية ، وكانت هذه هي المرة الثانية التي تصاب فيها بمثل هذه الحالة فقد سبق وأصابتها في بيروت ، وعولجت منها ، ولعل السفر لإفريقيا كان بالنسبة لأهلها نوعاً من العلاج لها .

تعرض «زهرة» هنا لحالتها الجديدة بصورة مركبة ، فهي من جهة تبدو منطقية ومنسجمة مع نفسها ، غير أنها في المقابل تمارس سلوكيات غير طبيعية مما يجعل المتلقي متشككاً من دقة أو صحة تفسيراتها للأمور .

وهنا تفرد الكاتبة حنان الشيخ فصلاً كاملاً يروي فيه الخال هاشم قصة حياته وصولاً لاستقبال ابنة اخته في إفريقيا فلا نلحظ أي شذوذ في هذا السلوك . .

«ماجد» صديق «هاشم» يتقدم طالباً يد «زهرة» ، فلقد آن له أن يتزوج ووضعه المادي مستقر ولا داعي لمصاريف سفر وتكاليف زواج في لبنان ، فهذه «زهرة» موجودة

عنده . . صحيح أنها ليست فائقة الجمال ، ولكنها قريبة «هاشم» السياسي الذي يحظى باحترام ومحبة الجالية اللبنانية في افريقيا .

في البداية ترفض «زهرة» فكرة الزواج من ماجد ، ولكنها بعد خروجها من المستشفى وحيرتها بين البقاء مع خالها في بيت واحد أو العودة إلى بيت والدها في لبنان تقرر الموافقة على الزواج ، وهي تفكر بحيلة تخفي بها عن زوجها فقدانها لعذريتها . .

تحاول زهرة في البداية الإنكار إلا أنها في النهاية تنهار وتعترف له بكل شيء حتى بالنسبة لحالتي الاجهاض ثم تسقط من جديد في حالة ذهول تستدعي الاتصال بخالها ونقلها إلى المستشفى .

ولأن شروط افريقيا غير شروط لبنان فإن «ماجد» يوافق على عودة «زهرة» إلى بيته ودون أن يعلم أحد حتى خالها بالأمر ، فعسى أن يفتح معها صفحة جديدة . .

غير أن زهرة بدأت تدخل مرحلة العد العكسي باتجاه الجنون التدريجي ، ولم تعد تملك السيطرة على انفعالاتها وردود أفعالها تجاه زوجها . . فلم يعد جسدها يحتمل الاقتراب منه . . فتتحول في السرير إلى ما يشبه الجثة الهامدة .

يبذل ماجد محاولة أخيرة بأن يرسلها إلى لبنان في إجازة فلعل أعصابها تهدأ ويصبح بالإمكان مواصلة حياتهما معاً ، غير أن هذه المحاولة لا تجدي ، فلا يجد مفراً من تطليقها ، فتعود إلى لبنان لتعيش انفجارات الحرب الأهلية .

***

في بيروت تتعرض المنطقة التي تسكنها «زهرة» مع أسرتها للقصف فتفضل العائلة العودة إلى الجنوب ، حيث سبق لهم الرحيل بسبب القصف الاسرائيلي .

خلال إحدى جولات الهدنة تعود زهرة إلى بيروت للاطمئنان على أخيها «أحمد» الذي التحق بتنظيم شيعي مسلّح وللاطمئنان على البيت . فتنقطع السبل بين «زهرة» وأسرتها بسبب انقطاع الطرقات وتجدد الاشتباك فتبقى زهرة وحدها ، أما «أحمد» فلا يزور البيت إلا لماماً . وخلال وجودها في بيروت اعتادت «زهرة» كذلك التردد على بيت عمتها المهجور حيث تتوفر المياه في خزانات البناية القريبة من خطوط التماس والقتال .

ومن سطح هذا البيت تشهد «زهرة» شاباً على سطح بناية مقابلة في بيروت الشرقية يقوم بعمليات قنص . . فتقرر «زهرة» أن تفعل شيئاً لكي تجعل هذا القناص ينشغل بشيء آخر غير قنص العباد ، فتخرج إلى السطح وهي تلف جسدها بمنشفة ، وكأنها تود نشر بعض الملابس ، وتترك للقناص فرصة التفرج عليها وهي شبه عارية ، ثم لا تلبث أن تستدرجه لحديث عادي وكأنه مجرد جار خجول شاهدته بالصدفة ، تتفق زهرة مع القناص الذي ستعرف بعد ذلك أن اسمه «سامي» على أن تزوره ، ولكن على أن تحمل كيساً أصفر حتى تتجنب رصاص القناصة .

هكذا تقدم زهرة جسدها للقناص لتحمي العديد من المواطنين الذين كانوا يتساقطون بفعل رصاص هذا القناص كل يوم .

لقد حطمت الحرب كل الكوابح والضوابط التي عاشتها زهرة طوال عمرها ، كما انزاح عن صدرها كابوس الرقابة الذي يمثله والدها بشاربه الهتلري وشعره الكث وحال بينها وبين أن تعيش حياتها بصورة صحية حتى مع زوجها «ماجد» .

وهكذا بدأت زهرة علاقة غريبة مع القناص «سامي» ، وكانت حالتها النفسية قد أخذت بالتدهور آنذاك بصورة متلاحقة فكفت عن تغيير ملابسها مكتفية بروب واسع لا تخلعه أسابيع متواصلة ، كما أخذت تأكل بصورة نهمة وتضحك بطريقة تزعج شقيقها وتحرجه أمام زملائه المقاتلين .

لقد تحولت زهرة إلى معادل موضوعي للجنوب المجرّح والمشوه بل للبنان كله الذي دمرته الحرب ودخل الناس فيه بدوامة من العنف غير المبرر أو المفهوم .

والضحية الشاهد «زهرة» تقدم جسدها قرباناً لخلاص بعض الأرواح ، ولكنها لأول مرة تشعر بالمتعة وبأنها امرأة . . .

تحمل «زهرة» من «سامي» وتمر خمسة أشهر على حملها ، ويكتشف الاثنان من المستحيل إسقاط الجنين في هذه المرحلة من الحمل . .

يطمئنها سامي بأنه سيزور أسرتها مع بعض أفراد عائلته للزواج منها . . ولم يكن يعرف أحدهم عن الآخر شيئاً سوى الاسم فقط ، وفي وقت متأخر أيضاً تغادر زهرة سامي وتحاول قطع الطريق الخطر حيث كتب بخط واضح : احذر قناص .

وكانت زهرة تبتسم حين تقرأ هذا التحذير ، أو تسمع الناس يصرخون عليها اسرعي هناك قناص ولكن «زهرة» ، في هذه المرة ، لم يتح لها الوقت للابتسام والناس يحذرونها فقد اخترقت رصاصات القناص جسدها لكي يتخلص من الجريمة التي

زرعها في جسد زهرة .

***

حكاية زهرة رواية متميزة وفق كل المقاييس الفنية والإبداعية ، وهي تقدم عدة مستويات من الرموز والدلالات والايحاءات عن زهرة الشخص وعن المجتمع في زمن الحرب والتخلف وعن حكاية الإنسان نفسه .

ميسلون هادي: العالم ناقصاً واحد

أول رواية عن حرب الخليج الثانية صدرت في بغداد عام ١٩٩٦ بعنوان «العالم ناقصاً واحد» للقاصة العراقية المعروفة ميسلون هادي .

والكاتبة من مواليد بغداد ١٩٥٤ ، حاصلة على بكالوريوس في الاحصاء ودبلوم لغة انكليزية من جامعة بغداد .

مارست الكتابة القصصية والكتابة للأطفال وأصدرت عدة مجاميع قصصية : «الشخص الثالث» (١٩٨٥) ، «الفراشة» (١٩٨٧) ، «أشياء لم تحدث» (١٩٩٢) ، كما كتبت راويتين للأطفال هما «الكائن الغريب» و «سر الخاتم» .

وتعد «العالم ناقصاً واحد» قصة طويلة أو رواية قصيرة فصفحاتها لا تتجاوز (٧٠) صفحة من القطع الصغير ، كما تعتمد على خط ، درامي أحادي ، يدور في زمان ومكان محددين .

وهي تذكر في بعدها الانساني وهاجسها الداخلي بقصة شولوخوف المعروفة «مصير انسان» .

***

تنتمي رواية ميسلون هادي «العالم ناقصاً واحد» من حيث الموضوع إلى ما يسمى بروايات الحرب ، فهي تحكي قصة طيار عراقي أصيبت طائرته الهيلوكبتر عام (١٩٩١) وكان إلى جانبه طيار عراقي آخر ، وذلك في منطقة السليمانية القريبة من الحدود الإيرانية . يموت أحد الطيارين فيما يؤخذ الثاني الجريح أسيراً عبر الحدود .

يقوم الفلاحون بدفن الطيار الشهيد ويضعون على قبره سترة عسكرية وجدوها في الطائرة المحطمة وفيها بطاقة هوية باسم الطيار علي ، فيتطوع أحد الفلاحين بعد أن أعلنت اميركا وقف إطلاق النار بالسفر إلى بغداد لإعلام أهل علي بالحادث .

ولكن إذا كانت الحرب هي الإطار الذي تدور بداخله وقائع هذه الرواية فإن هاجس الكاتبة يمضي بعيداً عن السياق المباشر للحرب ليتصل بمضامين إنسانية وفلسفية عن معنى الحرب والموت والميلاد والحياة .

ولعل الكاتبة / المرأة التي تتناول هذا الموضوع أقدر من الكاتب/ الرجل على

النفاذ إلى المشاعر الانسانية المرهفة المتصلة بأحزان الأم والأب ومتابعة الانفعالات العميقة التي تتحكم بسلوكياتهما خلال وبعد تلقيهما النبأ الفاجع عن استشهاد ابنهما .

إن التركيز على جانب المعاناة الإنسانية والوجع الفردي نجده غالباً في الأعمال النسوية التي تناولت تجربة الحرب كما هو الحال مع رواية «ذهب من الريح» لمرغريت ميتشل عن الحرب الأهلية الأميركية ، وكذلك مع رواية هنرييت بيتشر ستاد «كوخ العم توم» عن صراع السود من أجل الحرية . في أميركا ، وهذا النموذج قدمناه لدى أربع كاتبات تناولن تجربة الحرب الأهلية في لبنان وهن ليلى عسيران وإميلي نصر الله وغادة السمان وقمر الكيلاني .

وفي المقابل فإن رواية الرجل التي تتناول تجارب الحروب عموماً تركز على جوانب الصراع والبطولة والتضحيات من أجل الوطن والمبدأ . . الخ . . وهذا لا يعني بالطبع أنها تخلو من الأبعاد الإنسانية ، كما هو الحال مع رواية «الحرب والسلام» لتولستوي الروسي أو «جسر على الدرينا» لايفو اندريتش اليوغسلافي . أو هي تنطلق من موقع المعاناة كما بالنسبة لإلياس الديري وياسين رفاعية عن الحرب اللبنانية .

***

استخدمت ميسلون هادي في روايتها لغة سردية بسيطة لوصف وقائع ما حدث ولرصد مشاعر الأبطال ومواقفهم ، واعتمدت في ذلك على استخدام ضمير الغائب أو الراوي العليم لتكون أكثر قدرة على التنقل بين شخوص الرواية والتعبير عن شعور كل منهم ، ولم تخرج الكاتبة عن هذا الأسلوب إلا في الفصل الحادي عشر حيث انتقل الراوي إلى ضمير المتكلم/ الأب ، وذلك لرصد الاختلاجات النفسية الداخلية العميقة التي أعقبت دفن الابن .

ولأن الكاتبة ظلت على امتداد روايتها مسكونة بهاجس انعكاس الوجع الإنساني على الأم والأب ، بصورة أساسية ، فقد مال أسلوبها إلى شفافية رائعة ذات تعبيرية وجدانية مشحونة باللوعة وبالتذكارات الصغيرة التي تجعل «عليا» المتوفي كثيف الحضور والتأثير ، بل إن الكاتبة تلجأ إلى المخزون التراثي المرتبط بالوفاة لكي تظل روح علي تحلق حول البيت اربعين يوماً ، غير أنها لا تظهر بعد شروق الشمس

ولهـذا فإن أهل الميت يذهبون إلى المقابر في آخر الليل وقبل أن تطلع الشمس حتى تتمكن الأرواح من رؤية الأحباب المتجمعين حول القبر .

وفي البيت نفسه فإن كل ما فيه يشي بآثار حياة «علي» لا بآثار موته ، فيعثر الأب على فردة حذاء «علي» الضائعة ، فيتساءل هل ظهرت فردة حذاء «علي» لأنه اختفى إلى الأبد؟ وهل لو ظلت مختفية فإن معنى ذلك أن «عليا» لا يزال حياً ، وبأن المتوفى هو الطيار الآخر .

أما أم علي فإنها لا تكف عن البكاء وعن تذكر كل التفاصيل الصغيرة التي شكلت حياة ابنها ، وفي المرات القليلة التي وجدت نفسها فيها ساهية عن الحزن كانت تشعر بالألم وبعذاب الضمير ، فنحن نقتل موتانا حين نتوقف عن الحزن والبكاء عليهم . . ولهـذا تواصل ام علي البكاء وتواصل إخراج ملابس «علي» من الخزانة كل أسبوع ، فتغسلها وتكويها ، وتعيدها إلى مكانها ، ثم تتوجه إلى ضريح «علي» لتلتقي بروحه هناك ، قبل أن تطلع الشمس .

***

ذهب أبو علي مع القروي الكردي إلى قرية «كلر» القريبة من السليمانية على الحدود الايرانية وذلك ليتعرف على جثمان ولده ، رغم مرور عدة أيام على دفنها . لم يستطع الأب التحقق من الوجه المدمى والمشوه ، ولكن شكل الجسم ثم السترة العسكرية ، وهوية «علي» لم تترك بالنسبة له مجالاً للشك بأنه ابنه ، فقام بنقله إلى بغداد حيث دفن في ضريح العائلة .

بعد أيام وحين كانت أم علي تقوم بغسل وكي ملابس ابنها تذكر الأب أن الجثمان الذي رآه في قبر «كلر» كان يرتدي سراولاً قطنياً داخلياً لونه أزرق .

وتذكر أيضاً ان ابنه لا يلبس سراويل داخلية طويلة ، كما أنه لا يملك هذا اللون من السراويل ، فهل يكون الجثمان الذي رآه هو جثمان الطيار الآخر وأن ابنه علي هو الجريح الأسير في ايران . إن برهانه الوحيد بأن المتوفي هو علي تلك السترة العسكرية التي وجدت فوق القبر فلماذا لا يكون عليّ قد خلع سترته قبل أن يؤخذ إلى الأسر؟!

ومرت على الوالد أيام طويلة من الحيرة والذهول ، دون أن يتجرأ على إخبار زوجته عن شكوكه ، فهو لا يريد أن يعلقها بآمال وأوهام ستكون أصعب بالنسبة لها

من الموت . وهو يعلم أن يقين الموت أرحم بكثير من تعلق الأهل باحتمالات المجهول وبمصير المفقودين .

يستكمل الوالد طقوس العزاء واستقبال الأهل والأقارب والأصدقاء ثم يبدأ البيت يخلو من المعزين فيخيم على البيت هدوء أشبه بالموت ، وبدأ الوالد يشعر بثقل هذا الإحساس على صدره . . . فقد بات عليه أن يصدق أن علاوي الحبيب قد مات ، فيتذكر ندب البواكي :

الأمر لله على اللي صار
هذي قسمتي من الله الجبار
يجيبوك بعلم ملفوف للدار
وتظل ذكراك تتردد بكل حين

ثم يتذكر الصبي الصغير ابن جارهم المحامي الذي تسرب إليه بين الجموع ليسأله بحياء شديد وخوف :

- عمو صحيح علاوي مات؟

فيرد عليه بصوت مخنوق :

- أي بابا مات .

وينهار الأب في بكاء مرير فقد كاد يصدق أن علاوي قد مات . فيتمسك باحتمال أن يكون هناك خطأ ما وبأن ابنه الوحيد ما يزال حياً ، أما هذا الذي دفنوه بالسروال الأزرق فهو الطيار الآخر .

هذه الرغبة المحمومة والمشروعة بأن يكون الابن لا يزال حياً تتعزز مع جرس الهاتف الذي يرن بين الفترة والأخرى ودائماً في تمام الساعة الخامسة مساء ، كما كان عليه الحال حين كان «عليّ» حياً ، وحين كان يرد أي منهما كانت السماعة تغلق من الجانب الآخر ، فيعرف الاثنان/الأب والأم أن ضارب الرقم هي صديقة «علي» المجهولة التي لا ترد إلا حين يكون «علي» فقط هو المجيب .

رنين الهاتف كان يعني بالنسبة للأم أن «عليا» لا يزال حياً وما زالت الحبيبة تطلبه ، ولو أخبرتها أرو ن «عليا» قد مات لربما ، مات فعلاً ولهذا ظلت الأم صامتة . . وظلت تنتظر رنين الحياة .

***

وكان لا بد من وضع حد لهذه المعاناة الطويلة ولحالة الحيرة والذهول التي يعيشها الأب ، وذات يوم ينهار الأب تحت وطأة الشكوك فيعترف لزوجته بكل المعلومات والاستنتاجات التي تجمعت لديه عن الوجه المخفي والسروال الأزرق ، وبأن عليا يمكن أن يكون حيا ، وأن عليه ان يذهب إلى أهل الطيار الآخر ، عله يتأكد من هذه الحقيقة ، فتلح الزوجة للسفر معه ولكنه يرفض ويتجه وحده لمعرفة الحقيقة .

الاهتداء إلى بيت الطيار الآخر لم يكن بالأمر السهل ، ولكن ما كان أصعب منه بكثير هو افتتاح الكلام مع أهله حول الموضوع . . ماذا سيقول لهم وكيف وبأي وسيلة .

إن الأمر في غاية الحرج فكل سؤال سيطرحه الأب على والد الطيار الآخر سيعني احتمال إن يكون ابنه ميتاً وليس أسيراً ، فكيف يستطيع أبو علي أن يكون قاسياً إلى هذا الحد؟

أيسألهم عن ذلك السروال الأزرق الطويل ليطلب منهم بعد ذلك أن يقبلوا بأن ابنهم ربما هو الذي دفن في مقبرة الكرخ في بغداد؟ أية أم تلك التي ستقبل بهذا التفويض المفاجىء لأمل تعيش عليه باقي أيامها؟

سأل أبو علي :

- ألم تتسلموا منه رسالة ؟

- كلا

- مكالمة - خبراً . . . أي شيء؟

-كلا

- كيف إذن تأكدتم أنه في الأسر؟

قالت أم الطيار الآخر وعيناها مغرورقتان بالدموع :

- لم نتأكد حتى الآن ، فقد ذهبت بنفسي إلى السليمانية أكثر من مرة ، وفي كل مرة كنت أعود بلا شيء تقريباً .

تدخل زوجها قائلاً :

- دفعنا آلاف الدنانير من أجل أن نحظى بالخبر اليقين عن ابننا ، ولكن كل من التقيناه لم يكن يعطينا سوى أنصاف الحقائق ، ولكثرة الذين أكدوا لي أنهم رأوه وقد اقتيد جريحاً إلى الأسر لم أعد أثق أن أحداً رآه من الأصل ، أحدهم أقسم لي أغلظ الإيمان أنه رآه في مستشفى «كلر» وآخر قال إنه سمع اسمه قد أذيع مع أسماء

الأسرى من إذاعتهم . لا شيء مؤكداً حتى الآن .

سأل أبو علي :

- ولكن وحدته العسكرية ماذا تقول ؟

قال أبو الطيار آلآخر :

- لقد اعتبرته مفقوداً . وتقول ربما يحتفظون به إلى نهاية الحرب ما دام طياراً . . يساومون عليه ويستعملونه ورقة للمفاوضات .

ثم تنهد بعمق وأردف :

- لم يعد أمامنا الآن سوى أن ننتظر ونصدق أنه أسير ما دامت جثته غير موجودة .

***

تصل رواية ميسلون هادي «العالم ناقصاً واحد» إلى ذروة هاجسها الإنساني العميق حين يلاحظ والد علي الطابع الشعبي الواضح لكل ما يراه أمامه داخل بيت الطيار الآخر : نوعية الأثاث الرديئة ، وهندام البيت حيث الأرائك القديمة مغطاة بشراشف مطرزة بألوان باهتة ، والسقف قد تساقط الجص من بعض مواضعه وتقشر الطلاء في أماكن أخرى بسبب الرطوبة . . والجدران المتسخة بأيدي الأطفال عبر السنوات .

وأكثر ما لفت انتباه والد علي هذه الدشداشة الشعبية ذات اللون الرصاصي ، وفوقها كنزة صوفية متهدلة وتحتها سروال قطني من النوع الطويل يشبه تماماً السروال الذي كانت ترتديه جثة «كلر» المدفونة في الكرخ الآن . . أما الأم فكانت غارقة في السواد تماماً مثل أم علي .

يشعر والد علي باقتراب حميم من أسرة الطيار الآخر ، ولم يعد يحس بأية رغبة في إثارة السؤال الذي جاء من أجله ، كان البيت وأهله قد أعطوه الجواب ، فماذا يعني بحق الاله إن يتأكد بأن الطيار الجريح الأسير كان يرتدي سروالاً داخلياً طويلاً من النوع القطني الطويل الذي يرتديه الآن أبوه ، أو ماذا يعني من منهما الذي في القبر الآن ، ومن منهما الذي في الأسر؟

لم يعد والد علي يشعر بأن لتبادل مصائر الاثنين أية أهمية ، فالآخر أيضاً

مجهول المكان ، وقد اخترع له أهله مصيراً وهمياً وتعلقوا به ، كما يتعلق بالغيب كل الفقراء ، والضعفاء والمسحوقين . اخترعوا له أسراً وعراً مثل كل أمكنة الأسر الوعرة ، لا فكاك منها إلا عبر الأدعية والأمنيات .

يتساءل والد علي بحسرة مركبة ومعقدة :

«لماذا أريد إخراج ابني من مصير مظلم وزجه إلى مصير آخر أكثر جهامة وغموضاً وظلاماً؟

لماذا أريد البحث من جديد عن بداية ما دام الاثنان قد امحيا من الوجود بلمحة بصر وضاعا في المجهول إلى الأبد؟

وفجأة تذكر أبو علي زوجته التي تنتظر الآن على أحر من الجمر في بغداد وما ستطالبه به من أجوبة قاطعة تريحها من دهاليز الأسئلة التي أدخلتها فيها حين حدثها عن شكوكه حول وفاة علي .

طلب أبو علي من أهل الطيار الآخر صورة له بالملابس العسكرية فانزرعت الدهشة في عيني الأبوين الآخرين ، وكانا منذ البداية يستشعران بأن الزيارة غير طبيعية وتفوح برائحة شيء يصعب تحديده .

انخطف قلب والد علي لدى رؤيته للصورة ثم تجمد مكانه على الفور وشعر بدوار خفيف تنملت على أثره يداه وقدماه ، كان الطيار الآخر يرتدي ملابس الطيارين ويضع على عينيه نظارة شمسية سوداء فتمتم بصوت مرتجف :

- علي ؟

فقالت أم الطيار الآخر باندهاش

- لا . . منعم

فكر والد علي ، لولا إطارها المزخرف لقال إنها نفس صورة ابنه التي يضعونها في واجهة مشابهة من غرفة الضيوف .

قال :

-إنه يشبه علياً كثيراً

قالت الأم وهي تكفكف ودموعها :

- كل الطيارين يتشابهون

سأل الأب :

- ما مواليده

فقالت الأم

- ١٩٦٥

قال والد علي لنفسه :

«الرتبة نفسها ، العمر نفسه ، والشكل نفسه أيضاً؟ وقال لهم بصوت مرتفع :

- يرجع بالسلامة إن شاء الله . .

غادر البيت وقد تملكه إحساس جارف عميق بأن نمو الأحياء يتسارع نحو الموت ، وبأن انتزاع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليس شيئاً بذيئاً ، وأن تبادل المصائر لم يعد يعني شيئاً ذا أهمية لأي من الاثنين ، سيعود الآن إلى البيت ويطوي الموضوع كله مرة أخيرة والى الأبد .

***

حين وصل والد علي إلى البيت وأدخل السيارة إلى المرآب انحنت زوجته على النافذة بلهفة :

- ها؟!

ولم يرد

صاحت بصوت أعلى وهي تدخل رأسها في النافذة :

-ها؟!

أطفأ مصابيح السيارة وسحب مفاتيحها ونزل صامتاً وسار وسط اشواك أسئلة لا جواب عنها .

تمنى أبو علي لو أنه آثر الصمت ولم يفاتحها بشكوكه ، ولكن عليه الآن أن يحسم الأمر ، قال لها :

- ابنهم في الأسر . . . إنهم متأكدون من ذلك ، لأنه بعث لهم رسالة من الأسر .

بدأ وجه الأم التي تبدو غير واعية لما يقال وقد استرخي قليلاً واستكان مستسلماً للقدر .

نظر الأب إلى صورة علي وهو يعبر داخل البيت فانتابه إحساس عميق بأن ما حدث يمكن تلافيه أو تصحيحه ، وأن نهاية الأشياء لا يمكن أن تكون مفجعة بهذه

الطريقة .

لم يستطع الأب رغم كل شيء أن يطوي صفحة الأمل التي فتحها سؤال عابر عن سروال أزرق ، ربما كان ابنه استعاره من صديقه الطيار الآخر بسبب البرد .

وسيظل السؤال/ الأمل فاغراً فمه في رأس الأب إلى الأبد .

هكذا تختم ميسلون هادي سطور روايتها «العالم ناقصاً واحد» لتسجل من خلالها وبقلم المرأة/ الأم وثيقة نفسية بالغة الرهافة عن زمن الحرب والموت ، وبعيداً عن المباشرة والخطاب السياسي وقريباً من الإنسان .

باب: شرق - غرب

بتول الخضيري: «كم بدت السماء قريبة»
الغرب الأبيض في مواجهة البنيّ

ولدت بتول الخضيري في بغداد عام ١٩٦٥ ، وفيها تلقت دراستها الثانوية والجامعية .

نالت شهادة البكالوريوس في اللغة الفرنسية وآدابها من كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية في بغداد ، عام ١٩٨٨

نشأت في منطقة الزعفرانية قرب بغداد في كنف أب عراقي وأم بريطانية .

وتقيم بتول الخضيري منذ سنوات في عمان حيث تواصل حياتها العملية والإبداعية .

بدأت علاقتها بالكتابة الأدبية من خلال الترجمة ، فقامت بترجمة بعض الكتب والقصص القصيرة ، ومن بينها رواية جراهام جرين «الدكتور فيشر في جنيف» أو حفلة القنبلة ، وقد صدرت في عمان عن دار منارات ثم دار أزمنة .

أما بداياتها الإبداعية فكانت على صفحات جريدة الرأي الأردنية ، عام ١٩٨٧ ، حيث نشرت بعض القصص القصيرة والكتابات الوجدانية .

وتعدّ روايتها «كم بدت السماء قريبة» التي صدرت عام ١٩٩٩ في عمان ، أول إبداع مكتمل لبتول الخضيري ، وقد وصفه الدكتور فهمي جدعان بأنه «عمل آسر يعلن عن ولادة روائية غير عادية ، كما وصفته الدكتورة ليلى نعيم بأنه «إعلان عن نضج الرؤيا وتقدم تقنياتها الكتابية» .

وقال د . ابراهيم خليل بأن هذه الرواية تشد القارىء من الغلاف إلى الغلاف .

***

تتألف رواية كم بدت السماء قريبة لبتول الخضيري من ثلاثة مشاهد أساسية تمتد على مساحة عشرة فصول . . تبدأ بإيقاع بطيء مع المشاهد الريفية في الزعفرانية ، ثم يأخذ الإيقاع بالتسارع مع الانتقال إلى حي الرصافة ببغداد ، ومع الدخول في

زمن الحرب الأولى مع إيران ، وبعدها مع وقائع الحرب والحصار ، إثر دخول الكويت مع بداية التسعينات إيقاع الفصول الأخيرة للرواية يبدأ باللهاث السريع مع انتقال البطلة وأمها إلى لندن للعلاج ، حتى تنتهي الرواية مع الفصل العاشر بصفحة واحدة فقط ، وقبلها بعشر صفحات . . وهكذا حتى نعود إلى البدايات الريفية حيث يحتل الفصل الواحد زهاء الثلاثين صفحة .

وهذه التقنية في توزيع فصول الرواية وتتابع إيقاعاتها ليست ناتجة عن حرفة مصطنعة ، بل فرضتها طبيعية الأمكنة والأزمنة التي عبرتها وقائع الرواية وأحداثها التي امتدت قرابة ربع قرن .

***

على المستوى السردي فإن الراوية . البطلة توجه خطابها الروائي على شكل رسالة طويلة وحميمة إلى والدها . . غير أن الرسالة لا تلبث مع موت والدها أن تتوقف عند بداية الفصل الخامس ، وبالطبع دون أن يختفي الأب عبر التداعيات والذكريات .

في الفصول الخمسة الأخيرة تواصل الراوية قصها للأحداث من موقع ضمير المتكلم (أنا) غير أن هذا الصوت لا يسرد منفرداً ، فثمة رسائل المدام (مدربة الرقص) التي تتواصل بانتظام من بغداد إلى لندن . . عبر الأردن ، وهناك أيضاً البيانات والبلاغات العسكرية التي تدخل كطرف أساسي في الرواية : تُعلمُ عن وقائع الحرب والموت ، وتقطّع أوصال اللحظات الجميلة : الموسيقى والباليه ، واللوحات والمنحوتات ووصال الأحبة : البطلة وسليم النحات .

والبطلة/ الراوية تبقى على امتداد الرواية بلا اسم مما يجعل الكاتبة نفسها تحضر على الدوام باعتبارها هي نفسها البطلة أو صاحبة السيرة المروية ، ومثل هذا الايهام يعزز بالطبع من مصداقية الحكاية ، ويدفع المتلقي إلى الاعتقاد بأن ما يقرأه هو سيرة ذاتية أو مذكرات شخصية ، وليس تخييلاً روائياً .

غير أن السيرة والمذكرات لا يمكن أن تصنع نصاً روائياً ناجحاً على مستوى الفن . . بل على العكس تماماً فإن بعض مقاطع السيرة الذاتية للكاتبة قد تنعكس في بعض المواقع سلباً على جسم الرواية وتصيبها بنتوءات ورمية زائدة لا مبرر لها .

***

حين تنتهي من قراءة «كم بدت السماء قريبة» ستسأل نفسك : أين هي أحداث الرواية التي شدتك لمتابعتها على مساحة مائتي صفحة من القطع المتوسط؟

وستكتشف ببساطة بأن الرواية على مستوى أبطالها تبدو بلا حكاية ، وليس هناك ثمة أحداث تبحث عن نتائجها . . إنها مجرد مشاهد لا ترتبط بأحداث حاسمة أو متصلة . .

هي مجرد طفلة صغيرة نرى العالم المعقد والملون من خلال عينيها ، وكيف تتعلم خطواتها الأولى : في رقصة الباليه كما في رقصة الحياة .

في المعهد حيث (المدام) ، التي تلقت دروسها في موسكو ، تتعرف البطلة الصغيرة من خلال الموسيقى والحركة على إيقاعات جسدها البكر وهو يدخل بلا (عيب) في هارموني واحد مع إيقاع أجساد الفتيان ، تقول لهم المدام :

يا صغاري اتركوا الخجل والمواضعات الاجتماعية خارج قاعة الرقص . . . «اطلقوا الجسد الواقف أمامكم ، اطروه ، وصححوا أخطاءه ، . . . اطلقوا العنان للمفاصل فهي مفاتيح الجمالية . . إنها تزاوج ميكانيكية المادة ، أي فن ، وشفافية الروح ، الموسيقى ، هيّا أروني قليلاً من الحس ، ما بكم؟ فحتى الدلافين تعبر عن نفسها» . . .

أما حين كانت المدام ترقص أمامهم فإنها تتخلص «من كل أثقال جسدها مع الخطوة الأولى . . هكذا تتكلم عن الحرية وهي تراقص نفسها . . . عندما ترقص نعلم أنها تتحرر» .

إذا كانت بطلتنا الصغيرة قد دخلت من خلال معهد المدام إلى عالم الموسيقى والأصوات وإيقاع الجسد المتحرر ، فإنها في الزعفرانية تدخل عالم الألوان والروائح والمطيّب التي يصنعّها أبوها ، ويدفعها من خلال الشم واللون إلى اختراع أسماء غريبة لها . وتتعرف ، من خلال خدوجة وحسون الملعون ، وبقية أولاد القرية الأشقياء ، على العوالم البكر للوعي وإدراكاته الأولية من خلال حياة الناس البسطاء وحكاياتهم وأغانيهم وطقوسهم اليومية . . هناك في بيوت التنك الصدئة ، وحيث يعشش عالم الخرافة والتعاويذ اكتشفت الصغيرة أن الشياطين والملائكة يعيشون بدون تكليف بين الناس الذين يبعدون هذا ويقرّبون ذاك .

«سألتها :

– حجية «فانوس» أين خدوجة؟

- ما أدري .

- يا حجية لما تصيدين بيوت العنكبوت

- أنظف مخطان الشيطان لأنه يجيب الشر . .

قطع لذتي في معاكستها دخول خدوجة . تركت الحجية لشياطينها لأري صديقتي اللعبة الجديدة» .

في بيت خال خدوجة كانت الطفلة الجديدة تبكي ، وضعوا فوق مهدها وردة بلاستيكية زرقاء اللون ، تخترقها سبعة ثقوب . . هذه التعويذة المسماة أم سبع عيون «ستحمي الطفلة من الشر والحسد» .

في هذه الأجواء الحميمة البكر تأخذ الصغيرة بالانحياز إلى أهلها ولونها . . إلى البني لون الأرض والأشياء وخدوجة وحسون والفقراء وحتى إن البني هو لون التراب والماء وشجر النخيل . . وهو فوق كل هذا لون أبيها . .

هذا البني يقف تماماً في مواجهة الأبيض لون أمها البريطانية وعشيقها ديفيد وأخته إميلي .

بني - أبيض

شرق - غرب

على أرضية هذا التضاد تطرح الرواية إشكالية جديدة طالما أرقت كتاب عصر النهضة وهي علاقة الشرق بالغرب . . ولكن المجابهة هذه المرة تتم على أرض الشرق في زعفرانية العراق ، وليس في الغرب كما كان الحال دائماً . .

الأم البريطانية البيضاء تصر على تعليم ابنتها البيانو إلى جانب رقص الباليه ، كما تصر على منعها من الاختلاط بأبناء الفقراء القذرين فرؤوسهم مليئة بالقمل ، وطعامهم يحمل الأمراض . . ولكن الصغيرة ، وبدعم من إبيها لا تجد ذاتها ومتعها إلا مع خدوجة ومع الصغار الأشقياء بألعابهم وشقاواتهم ، ورزالاتهم أيضاً ، خصوصاً عند معمل البيرة ، وفي المراجيح التي تجعلها ترى السماء قريبة .

أكثر من ذلك فإن والدها يحرص كثيراً ألا تخالط لغتها العربية ولهجتها العراقية أي لكنة أجنبية أو كلمة انكليزية ، يقول والدها لأمها :

- يا مدام دعيها تختلط بعادات أهل الريف . . . دعيها تتعلق بالأرض والبشر والحيوان ، كما تربينا نحن» . .

الأم تصر على إدخالها بمدرسة راقية تتعلم فيها اللغات والموسيقى والباليه . . .

وترفض ان تختلط «ببنت الغجر (خدوجة) والمعتوهين الأميين الذين يجرون طوال النهار في المزرعة المقرفة» . .

وتكون نتيجة هذه المعركة . . «إن أذهب إلى المدرسة كما تريد أمي وأن أواصل ترددي على المزرعة كما يريد أبي . فكان أن أدى خلافكما إلى اختلاطي بالعالمين ، ما عدا البيت الذي كان بحد ذاته عالمين» .

***

يسقط الأب مريضاً بالقلب ، يمنعه الأطباء من بذل جهد زائد في المصنع . . تضطر العائلة للرحيل إلى حي الرصافة ببغداد . . ومع مرض الأب تشعر الصغيرة بأنها تكبر وتقوى ، أما الأم فأصبحت تمارس علاقتها مع ديفيد دون خوف ، خاصة وأنها قد استلمت عملاً في بغداد يمكنها من أن تستقل بحياتها وتقرر مشيئتها .

الوالد الحريص على مستقبل ابنته بعد موته يضطر إلى التغاضي عن هذه العلاقة بديفيد ، رغم أن مثل هذا التغاضي يبدو شاذاً تماماً بالنسبة لتكوين الوالد الشرقي وقدراته الذهنية والنفسية . .

ثم يضع الموت حداً لهذا الوضع الشاذ . . وتدخل علاقة الصغيرة ، التي أخذت تكبر ، بصيغة جديدة بالأم . . وفي هذه الأثناء تتعرف الصبية التي نضج وعيها وجسدها بالنحات سليم ، ولكن طبول الحرب والبلاغات العسكرية تأخذه منها بعيداً . . لقد دمرته الحرب ومشاهد الأجساد المشوهة وجثامين الشهداء المطلوب منه إيصالها إلى أهلها . . كان مثل هذا الهول فوق ما يطيق فنان مرهف . . فكتب لها رسالة ينهي بها علاقته معها . . فكيف يمكن للحب أن يوجد وسط كل هذا الموت والخراب .

وتنتهي كذلك علاقة الأم بديفيد ، فقد أصيبت بالسرطان واضطر الأطباء إلى بتر أحد ثدييها . . غير أن المرض الخبيث لم يتوقف وكان عليها أن تواصل العلاج في لندن . . .

سافرت البطلة مع أمها وأقامت معها عدة سنوات وسط صرخات الألم المرعبة التي تطلقها أمها وبقية المصابات في عنبر العلاج أو الموت . .

وخلال ذلك تدخل البطلة في دوامة التفاصيل المرعبة لمرض أمها وتطوراته

وأعراضه وعلاجاته . . وتتماهى حالة الأم هنا مع حالة العراق الذي دخل في دوامة الحصار المهلكة ، حتى بات الاحتمال فوق طاقة البشر . . هكذا تصف (المدام) ، أي مدربة الرقص ، أوضاع الناس في العراق ، حتى وصل الأمر بصديقهما المشترك فاروق أن يقول : «نحن نأكل الخرا بالإبرة ، لا الإبرة تشيل ولا الخرا يخلص» . .

***

على هذا النحو الفاجع تنهي بتول الخضيري روايتها المؤلمة والقاسية ، وما كان بالإمكان في ظل كل هذه الأهوال أن يأتي الخلاص من خلال علاقتها بأرنو . وأرنو شاب وصل لندن قبل أن تلتقي به بأيام . . أبوه فرنسي وأمه افريقية .

بدا للحظات وكأن الحياة تمنحها فرصة صغيرة لالتقاط الأنفاس ، ولكنه لا يلبث أن يسافر إلى كينيا ، ومن هناك يكتب لها رسالة بأنه متزوج ولديه عدة أولاد .

هكذا تكتمل الدائرة فمن أين يأتي الحب والفرح في عالم يسوده قانون الحرب والموت الأعمى!

باب: المرأة والقمع السياسي

فوزية رشيد: الحصار

تحتل البحرين مكانة متميزة على خريطة الإبداع الثقافي العربي، يفوق كثيراً حجم جزيرة صغيرة في الخليج العربي لا تتجاوز مساحتها (١١) ألف كيلو متر مربع، ويزيد عدد سكانها قليلاً عن النصف مليون نسمة، ومن الأسماء البارزة والمعروفة على المستوى العربي قاسم حداد وعبد الله خليفة وحمدة وظبية خميس وأمين صالح ومحمد عبد الملك، صاحب الرواية الهامة «الجذوة» ثم الروائية المتميزة فوزية رشيد التي أثارت اهتماماً واسعاً لدى صدور روايتها الشهيرة «تحولات الفارس الغريب» التي تحكي رحلة فارس عربي يتجول عبر القرون، مما يجعلها ذات فرادة وخصوصية لم يسبق لها مثيل في الرواية العربية، ربما باستثناء رواية الحمراوي لرمضان الرواشده التي تقاربها في هاجسها التاريخي وتواصل بطلها عبر مئات السنين.

وفوزية رشيد إلى جانب إبداعها الروائي لها مجموعتان قصصيتان هما «مرايا الظل والفرح» و «كيف صار الأخضر حجراً». كما أنها معروفة ككاتبة صحفية. ومن الجدير بالذكر أن فوزية رشيد كانت زوجة المفكر والمؤرخ المصري د. سيد القمني، وهي تقيم الآن في القاهرة. وروايتها الثانية التي تعرض لها هنا صدرت عن دار سينا للنشر في القاهرة عام ١٩٩٣ وهي بعنوان «الحصار».

***

في رواية «الحصار» تفعل فوزيه رشيد ما سبق للروائي العربي الكبير عبد الرحمن منيف، أن فعله في روايته شرق المتوسط، بترك المكان الروائي مغفلاً تماماً، فلا توجد إشارة إلى مدينة محددة أو قطر معين.. فكلاهما يريد إدانة القمع والعنف بالمطلق، ودون الإشارة إلى نظام معين.

ربما كي لا يستثني أحد.

تنتمي رواية فوزية رشيد «الحصار» إلى ما يسمى بأدب السجون، ذلك أن

هاجسها المركزي هو تجربة السجن والاعتقال ، وما يعانيه المعتقلون سياسياً وسط هذا الحصار المحكم ، وراء الجدران ، فلا يجدون ما يفعلونه لرد الأذى عنهم أو لتخفيف معاناتهم وتأكيد حقوقهم وإنسانيتهم سوى الاندفاع في سورة مجابهة انتحارية بإعلان الإضراب الجماعي عن الطعام حتى الموت .

إن البحرين بلد خليجي فقير لم يعرف نعمة النفط أو نقمته ، ولهذا فإن مكونات الحياة الاجتماعية الثقافية والسياسية والحزبية في البحرين تختلف نوعياً عن دول الخليج الأخرى .

إن الهاجس المركزي في الرواية الخليجية عموماً هو رصد مرحلة التحول العنيفة والسريعة من عالم الصيد والبراءة ، قبل مرحلة النفط إلى عالم الثراء وزيف العلاقات الإنسانية في زمن الدولار الأسود .

أما في البحرين فإن هاجس كتابّها ومبدعيها يتمحور حول تحقيق الاكتفاء والعدالة بين الناس وتحقيق الاستقلال الوطني بعيداً عن سيطرة المستعمرين البريطانيين الذين يتحكمون بكل مقدرات الحياة .

تبدأ فوزية رشيد روايتها برسم مشهد صباحي لزيارة السجن حيث يقيم خالد منذ سنوات ، وها هي حبيبته أمل تتوجه إلى الشيخ مصطفى أبي خالد وأخيه الصغير أحمد ، وهي مسكونة بالتوتر وعذابات الانتظار الطويل :

«عينان قلقتان قلق كوكبين في فضاء شاسع لا يعرفان نهاية المدار . . . قلب متسارع تخطو قطة برية هاربة . . . يدان ترتجفان مثل أرنبتين هلعتين تنظران إلى عيني الصياد» ، والوقت حر آب اللهاب حيث رطوبة البحر المالحة تتدفق عرقاً غزيراً على الوجوه ، وأمل في سيارتها تتوقف أمام زقاق صغير في إحدى القرى النائية ، ثم يعلو صوتها منادية فيخرج أبو خالد المسن ذابل الوجه بعيونه الغائرة وهيكله الضامر ، وهو يحمل بيده كيساً صغيراً يحوي بعض الفاكهة والخضار لزوم زيارة ابنه السجين خالد .

في الوقت القصير المتاح للزيارة تدور كلمات متقطعة أقرب ما تكون إلى الشيفرة ، مما يجعل ضابط السجن يطلب منهم الحديث بصوت مسموع وواضح .

وعبر حوارات سريعة مجتزأة نطل على قسوة الأوضاع الداخلية التي يعانيها خالد وزملاؤه داخل السجن . . فالكتب التي طلبها ووافقت إدارة السجن عليها أرسلتها أمل له ولم تصل ، وكذلك الرسائل .

كان يبدو أن في الأمر ما يريب ، فالتشدد هذه المرة يفوق كثيراً ما شهدوه في

المرات السابقة ، وحتى الأشياء البسيطة التي حملوها معهم يعيد الشرطي معظمها مع الصبي أحمد .

كانت أمل آنذاك تفكر بالسفر لاستكمال دراستها غير أنها الآن وهي تتجه مع العجوز والصبي ناحية السيارة الملتهبة من حر الظهيرة كانت تشعر باضطراب مجهول لم تستطع تفسيره .

بعد هذا المشهد الافتتاحي من رواية الحصار تنتقل الوقائع اليومية إلى داخل السجن ، حيث يعيش خالد وزملاؤه من السياسيين المعتقلين .

غرف السجن تشبه علب الكبريت وصوت الحارس الليلي في الممر ومكتب السيد الضابط المناوب . وفي الزاوية الأخرى من ساحة السجن ملعب بدائي للكرة الطائرة ، وفي الجهة المقابلة حمام صغير ، هذا هو كل عالم السجن ، صمت ثقيل إلا من صوت البحر خلف السياج فأمواجه الصاخبة رهيبة تبعث الوحشة ، خاصة لأولئك الذين جافاهم النوم مثل خالد الذي لا يزال رغم اقتراب الليل من منتصفه يسترجع كلمات أمل . . كلمة ، كلمة وحرفاً حرفاً ، وحوله استلقى في نفس الغرفة زملاؤه محمد وعباس وعلي ، وهم يغطون في النوم .

يا الله كم يتمنى أن يكون الآن في الخارج ينعم بالحرية إلى جانب أمل ، ولكن هيهات .

وفجأة وسط السكون اندفع من الغرفة صوت صراخ مفاجىء ، فتفتحت العيون والآذان بوابات استغراب لا متناهية . . عباس ينتحب بمرارة ، انحنى خالد عليه وهو يحاول تهدئته غير أنه يعاود البكاء وكلماته تخرج متقطعة وسط النحيب :

- «تذكرت والدتي ، لقد ماتت ، أنا لم أنتحب وقتها ، ولم أودعها قبل موتها ، هل تفهم أنْ لن أراها إلى الأبد؟! سمعت أنها طلبت رؤيتي ساعة احتضارها . يا له من مكان ضيق هذا ، فكيف يستوعب جنون حزن مفاجىء؟» .

زميله الآخر «علي» يضحك بجنون ، إنه لا يفهم أحزان الآخرين ، ولكنه يستدرك قائلاً :

- «لا تعتقد يا عباس أني اهزأ من حزنك» ويسأل خالد نفسه :

ولكن من اخترع هذه الطريقة في معاقبة الناس؟ أنْ يترك الإنسان وحيداً في مكان مهجور سنوات طويلة إنَّ الموت ذاته أكثر رحمة . ترى صرخة من تلك التي دوت في هذا المكان لأول مرّة؟

لا أحد يعلم كيف تسربت أخبار الاضطرابات في المدينة إلى داخل السجن . ولكن الأنباء انتشرت بسرعة البرق ، وتلاصق السجناء يحاولون إيجاد تفسير لما يحدث في الخارج . إنه خبر كالصاعقة ، ولا أحد يعلم مدى تأثيره على مصيرهم ، ويحتدم النقاش بين الجميع ، وتدب حياة جديدة في قلب ذلك البناء الأسود .

قذائف نارية ودخان يحاصر المدينة ، والشوارع خالية ، وأفراد الشرطة ببنادقهم المشرعة باتجاه الأزقة ، والجو مشحون غريب ، وشرطي يصرخ مذعوراً : قف لا تتحرك . ويعلو نحيب صبي خائف ، فيمسكه ذلك الشرطي من رقبته ويرميه داخل أرضية سيارة الجيب الصلبة . الحشد هائل والشرطة متدافعة بالبنادق والقنابل المسيلة للدموع ، والصراخ يحيط بالمدينة من جهاتها الأربع . .

مسيرة كبيرة من الطلاب والموظفين والعاطلين عن العمل ، والحواجز تنتشر بسرعة في الشوارع المؤدية إلى الميدان الرئيسي للمدينة . . امتلأت الشرفات بالناس والهواء بالدخان ، واندفع الرجال نحو الأزقة . . تهاوت واجهات المحلات الضخمة وتقمصت روح الاحتجاج اليائسة الكاسحة الناس فراحت تدمر كل شيء . وحين غرقت البيوت في الظلام علت من وسط الأزقة أصوات شرسة مألوفة .

وسط عتمة آخر النهار يقترب نداء صارخ ، حيث يعمل أبو خالد

- عمي الشيخ مصطفى . .

- أخذ الذهول «أبو خالد» وهو يرى أمل تلوح له من بعيد ، وحين اقتربت كان الفزع يشوه ملامحها :

- أحمد ومجموعة من زملائه اعتقلوهم جميعاً .

في البداية حاول الاستئذان من عمله للاطمئنان على ولده الثاني أحمد ، ولكن يوسف صاحب المركب يرفض السماح له ، وهو على كل حال اعتاد مضايقته منذ اعتقال خالد :

- إن عملكم أهم ، ولن أسمح لك بالمغادرة .

- فرد العجوز مصطفى ابن الستين بغضب :

- إن عملي معك انتهى بدون رجعه .

- عجوز مجنون أخرق عنيد كالثور .

- يتوجه أبو خالد نحو أمل ويسألها بقلق ،

- حدثيني يا ابنتي ماذا فعل ابني هذا الطائشُ ؟!

هدأت الأمور في المدينة (١٠) قليلاً ولكن فجأة توقف العمل في مشروع الجسر الذي اشتغل فيه والد خالد حديثاً بسبب إضراب العمال، لم تكن مطالب العمال كبيرة مما دفع المقاول المحلي منصور إلى أن يقول للمقاول الأجنبي الكبير ذي الوجه الأحمر:

- ولكن لم لا نحقق لهم ما يريدون ويعود كل شيء كما كان؟

- فيرد عليه الأجنبي:

- هذه بادرة خطيرة.. ليس من المنطق أن يتحكم فينا هؤلاء؟ والقضية قضية مبدأ، فمن هؤلاء حتى يفرضوا علينا مطالبهم؟

ولكنه رغم هذه الكلمات بدا فزعاً ومتردداً، وعاد إلى صمته.

أما المقاول منصور المعروف بقسوته الشديدة فلم يفهم شيئاً ولاذ بالصمت.

***

في المدينة انخرط أبو خالد والصغير أحمد وأمل في معمعان الصراع المحتدم حول حقوق عمال مشروع الجسر.

وفي السجن أعلن المعتقلون السياسيون إضراباً مفتوحاً عن الطعام حتى الموت.

وإدارة السجن بدورها ترفض الاستجابة لمطالب المضربين أو البحث في تحسين أوضاعهم في السجن، رغم أن الموت المؤكد بدأ يهدد بعضهم، فها هو الاضراب دخل يومه الخامس والعشرين، وقد تحول السجناء هياكل عظمية بوجوه مصفرّة وعيون غائرة.. ووصلوا الحد الذي باتوا فيه عاجزين عن الكلام.. ولكن فظاعة الألم توحدهم كما لم يوحدهم شيء من قبل. صدر من محمد صوت كالفحيح وقد بدا أنه على وشك إغفاءة الموت:

- لقد تعقدت الحكاية كثيراً..

لم يسمع أي صدىً لكلامه. فخالد وكامل كلاهما ملتوٍ على نفسه كخرقة بالية عصرت بعد استخراجها من الوحل..

فجأة ارتفع صوت خالد بغضب، وبعد صمت طويل.

- لن نخون مثل علي.

كان علي قد هدّه الجوع والتمزقات النفسية العميقة فتوهم أن في انكساره امام

المحقق واعترافه على زملائه خلاص شخصي له ، ولكن بدل أن يحصل على الخلاص دخل في دوامة جديدة من العذابات المرّة . .

لقد اكتشف علي متأخراً أن كل عذاب يهون أمام عذاب الضمير .

هذه الصرخة الحارة التي أطلقها خالد بتجنب المصير الذي لقيه علي انعشت البريق النائم في العيون . .

شعر الآخرون أن كلماته جنون متوهج كاد يخبو في صدورهم أو حياة مشتعلة كادت أن تموت . .

وظلت العيون متوقدة . . لا بد من الاستمرار والحفاظ حتى النهاية على مطلب الحرية .

فلا بديل عن الصبر ، ولا بد للأكف أن تظل قابضة على الجمر .

بهذه الصور المتقابلة بين إضراب عمال الجسر ، وإضراب المعتقلين السياسيين تنهي فوزية رشيد روايتها وقد وضع الجميع امام جدار مسدود ، فلا الشركة تستجيب لمطالب العمال ولا إدارة السجن تستجيب لمطالب السجناء . . بما يعني أن المجابهة لا تزال مستمرة ضد المقاول الأجنبي وضد وكيله المقاول المحلي ، فالجسر لم يعد مجرد مشروع بناء بل بات رمزاً كبيراً لعبور البلاد من عالم الحصار والاستغلال والاحتلال إلى عالم العدالة والحرية .

ملاحظات عامة حول
ببليوغرافيا الرواية النسوية العربية(*)
(١٨٨٥-٢٠٠٣)

خلال اشتغالي ، السنوات الماضية ، على هذا الكتاب حرصت على الوصول إلى نصوص روائية من مختلف الأقطار العربية ، وفي مختلف المراحل ، وكنت آنذاك أقوم بتدوين اسم كل رواية نسوية ورد ذكرها في الببليوغرافات أو الكتب والدوريات العربية ، وذلك بهدف الإحاطة بمجمل الإنتاج الروائي النسوي العربي .

وكانت المفاجأة بالنسبة لي هذا الحجم الهائل من هذه الروايات ، وامتدادها مكانا ، إلى مختلف الأقطار العربية ، حتى تلك التي كنت استبعد أن يوجد فيها إنتاج روائي نسوي ذي أهمية ، وزمانا إلى العام ١٨٨٥ ، (كنت أعتقد أن أول رواية عربية تعود إلى عام ١٩١٣ ، وهي «زينب» لمحمد حسين هيكل) .

وحين توفرت بين يديّ مثل هذه الحصيلة الهائلة من الببليوغرافيا الروائية النسوية وجدت من المفيد نشرها كملحق لهذا الكتاب . . نظراً لافتقاد المكتبة العربية إلى أي مرجع شبه مكتمل يغطي هذا المجال على المستوى القومي ، ربما باستثناءات قليلة صدرت حديثا وسنشير إليها وإلى نواقصها .

غير أن الجهد الفردي ومهما بلغ حرص صاحبه سيظل عرضة للوقوع في الأخطاء والنواقص ، لأن مثل هذه الجهود تحتاج إلى مؤسسات قومية للقيام بتوثيق الكتاب العربي في مختلف الحقول والمجالات . وبانتظار ذلك لا بديل عن جهود فردية من هذا النوع .

وسأكون شاكراً وممتناً لأي تصويب أو ملاحظة أو إضافة على هذه الببليوغرافيا .

ولا بد من التنويه هنا إلى بعض الإشكالات الجدية التي تواجه مثل هذا العمل التوثيقي من نوع :

(*) ورقة البحث المقدمة إلى ندوة المبدعات العربيات المنعقدة في تونس/ سوسة في الفترة من ٢٩ نيسان الى ١ أيار ١٩٩٨ وقد سبق ونشرت ببليوغرافيا للرواية النسوية العربية في مجلة الجديد ، العدد الحادي عشر ، خريف ، ١٩٩٦ غير أن انزياحات كومبيوترية أخلت بهذه الببليوغرافية ، كما تم تدارك الأخطاء والنواقص ، وصولاً إلى العام ٢٠٠٣ .

* تحديد الجنس الأدبي ، هل هي رواية فنية أم كتابة مقاربة كالسيرة الشخصية أو المذكرات أو الكتابة العاطفية الإنشائية . . . الخ . . وقد قبلت هذه الببليغرافيا السيرة ، مع الإشارة لها حيث وردت وذلك لقربها الشديد من الكتابة الروائية من جهة ولجدواها العملية في التقرب من عالم الكاتبة من جهة ثانية . وقد بلغ مجموعها ٢١ سيرة لـ ١٩ كاتبة عربية .
* في كيفية تصنيف نوعها قياساً لحجمها أو طبيعة موضوعها ، هل هي رواية أم قصة؟
* ولعل الإشكالية الأبرز ناتجة أساساً عن عدم توفر الكثير من الإنتاج الروائي النسوي العربي بين أيدينا ، فمعظم ما نملكه مجرد أسماء وردت في هذا المرجع أو ذاك ، ومن ثَمّ فإن أي خلل في المصدر سيؤدي إلي تكرار الخطأ لاحقاً . ولا بد من الإشارة هنا إلي وجود اختلاف بين المصادر ، وكنت أستبعد المصادر الأقل توثيقا ، رغم أنها قد تكون صحيحة .
* ومما يفاقم هذه الأشكالية أن الغالبية الساحقة من فهارس المكتبات العامة وقوائم دور النشر العربية تضع الرواية والقصة القصيرة في ذات الفهرسة فيستحيل الفصل بين النوعين .
* وفي الكثير من المصادر يرد اسم الكاتبة دون الإشارة إلي بلدها أو إلي المعلومات اللازمة عن الرواية كمكان ودار النشر وتاريخ النشر .
* وتشكل الأسماء أحياناً فيستحيل التمييز بين الاسم المذكر أو المؤنث ، حيث تجد ، حتى في القطر ، الواحد تكرار استخدام الاسم نفسه للجنسين مثل : انعام والهام واحسان وجنان وجمال وجهاد ونازك . . الخ . .
* الوصول إلى الروايات النسوية العربية المكتوبة بلغات اجنبية ، ولم يكن ذلك ميسورا لولا الجهد الطيب الذي أنجزته مؤسسة نور ، من القاهرة ، بإصدار موسوعة المرأة العربية . وقد قبلت الببليوغرافيا هذه الكتابات انطلاقا من الرواية تنتمي إلي روح الكاتب لا إلي قلمه ، أذكر هنا ما كان يقوله المبدع الجزائري الكبير مالك حداد «كنت أتمنى أن تقطع أصابعي على أن أكتب بالفرنسية» . وبلغ مجموع هذه الروايات ١٤٥ رواية منها ١٣٤ بالفرنسية و٩ بالانجليزية وواحدة بالايطالية ومثلها بالالمانية .

ولكن رغم كل هذه الصعوبات والإشكاليات والأخطاء المحتملة فإن التوفر على

مثل هذه الببليوغرافيا القومية للرواية النسوية يظل مفيداً ، على أمل استكمال هذه الجهود بدون نواقص أو أخطاء .

***

مراحل تطور الرواية النسوية العربية

والآن ما هي الملاحظات التي يخرج بها الدارس لبيليوغرافيا الرواية النسوية العربية ، في سياق الحركة العامة لتطورها بين ١٨٨٥ و ٢٠٠٣؟

بداية إن وجود (١١١٨) رواية نسوية ، على امتداد (١١٩) عاما ، وبأقلام ٥٢٩ كاتبة ، يقدم إشارة إجابية مهمة ، وبمعزل عن أي ملاحظات لاحقة .

وقد قمنا بتقسيم مسيرة الرواية النسوية العربية ، باستثناء تلك المغفل تاريخ نشرها ، وعددها ٩٠ رواية ، إلي خمس مراحل كما يلي :

البدايات التأسيسية :

أولاً : إن الخط البياني لهذه الرواية لا يتحرك بصورة متصلة ومتصاعدة سواء على مستوى القطر الواحد أو على مستوى مجموع الحركة الروائية النسوية العربية ، فإذا كانت أول رواية وهي نتائج الأحوال قد صدرت عام ١٨٨٥ بتوقيع عائشة التيمورية ، في مصر ، فإن الرواية التالية ستصدر بعد ست سنوات ولكن هذه المرة بتوقيع إليس البستاني من لبنان تليها ، عام ١٨٩٣ ، رواية «بهجة المخدرات» لفريدة عطية من لبنان أيضاً .

أما في مصر فقد مر (١٠) سنوات كاملة قبل صدور الرواية الثانية ، ولكن هذه المرة بتوقيع عفيفة أظن عام ١٨٩٥ .

وقبل نهاية القرن أصدرت اللبنانية زينب فواز ، ومن القاهرة ، «حسن العواقب او غادة الزهراء» ، عام ١٨٩٩ ، ليكون عدد ما صدر من روايات خلال (١٥) سنة في كل من مصر ولبنان (٥) روايات .(استثنينا هنا مذكرات سالمة سعيد ، بالالمانية التي صدرت في برلين عام ١٨٦٦) .

في مطالع القرن العشرين صدرت في مصر عام ١٩٠٣ رواية خديجة بيرم «اليس» ، كما أصدرت اللبنانيتان لبيبة هاشم وزينب فواز ، على التوالي ، قلب

الرجل عام ١٩٠٤ ، و«الملك كورش» عام ١٩٠٥ ، ولكن من القاهرة أيضا . كما أصدرت اللبنانية عفيفة كرم روايتين في نيويورك عام ١٩٠٦ .

أما سوريا فستشهد ، عام ، ١٩٠٩ ، صدور أول رواية نسوية ، وهي حسناء سالونيك للبيبة صوايا . وستنتظر العراق حتى العام ١٩٤٨ لصدور أول رواية نسوية بتوقيع مليحة إسحق ، ولكنها تطبع في لبنان .

وعدا ذلك فحتى العام ١٩٤٨ لم تصدر أي رواية نسوية عربية خارج مصر وبلاد الشام ، باستثناء صدور رواية المغربية مليكة الفاسي عام ١٩٣٨ ، وجميلة دبيش من الجزائر عام ١٩٤٦ . أو ما صدر بالفرنسية في باريس ، لافلين بسترس وحلا معلوف من لبنان وقوت القلوب الدمرداشية من مصر . وقد بلغ عدد الروايات النسوية التي صدرت بين عامي ١٨٨٥-١٩٤٨ ما مجموعه (٥٤) رواية ، منها واحدة مغفل دار نشرها ، أي اقل من رواية واحدة كل عام ، طبع منها في القاهرة (٣٢) رواية مما يكشف حجم الدور المركزي لمصر آنذاك ، وكذلك بالنسبة للبنان حيث طبع فيها (٦) روايات ، وباريس (٨) ونيويورك (٣) وطبع رواية واحدة في كل من دمشق والمغرب والجزائر وبرلين .

البنـــاء :

ثانياً : هذه البدايات الروائية المتعثرة والمتناثرة اقتصرت تقريباً على مصر ولبنان ، ولكنها لم تلبث بعد العام ١٩٤٨ ان انتظمت واتسعت نسبيا . . فأصدرت سلمى الحفار الكزبري عام ١٩٤٩ من دمشق «يوميات هالة» ، وفي نفس العام أصدرت «فتاة بغداد» «ليلة الحياة» ثم تبعتها برواية ثانية بعنوان «بريد القدر» عام ١٩٥٠ . وفي دمشق أصدرت وداد سكاكيني في نفس العام (١٩٥٠) روايتها الأولى «أروى بين الخطوب» ثم أتبعتها بـ «الحب الحرام» عام ١٩٥٢ .

ومن العراق أصدرت حربية محمد عام ١٩٥٣ «جريمة رجل» وبعدها بعام واحد أصدرت «من الجاني؟» ثم اصدرت العراقية ناجية حمدي روايتها «٤ نساء» ، عام ١٩٥٥ . ومن المغرب تطل علينا آمنة اللوة بروايتها «الملكة خناثة» عام ١٩٥٤ .

بعد ذلك يتسع مدى الرواية النسوية . . ففي لبنان فجرت ليلى بعلبكي ، عام ١٩٥٧ ، قنبلتها الروائية «أنا أحيا» . وفي نفس العام تصدر روايتان عن النكبة الفلسطينية : في الأردن تصدر مريم مشعل «فتاة النكبة» ومن دمشق تصدر هدى حنا «صوت اللاجىء» ، ومن سوريا تفجر كوليت خوري روايتها «أيام معه» عام ١٩٥٩ ،

ولكنها تطبعها في بيروت .

وفي الجزائر ستبدأ آسيا جبار إصداراتها الروائية ولكن بالفرنسية : العطش ١٩٥٧ ثم «النافذة والصبر» ، عام ١٩٥٨ وفي عام ١٩٥٩ تكتب هيام نويلاتي ، من سوريا ، روايتها «في الليل» ، ومنذ بداية الستينات تواصل سوريا بقوة دخولها على خط الرواية النسوية العربية الذي بقي لفترة طويلة حكراً على مصر ولبنان تقريبا . . فحتى العام ١٩٦٧ نقرأ تباعاً للروائيات ليلى اليافي ، ١٩٦٠ وأميرة حسني ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ وكوليت خوري ، ٦١ وجورجيت حنوش ، ٦١ ، ٦٤ وأنعام مسالمة ، ٦٣ وحياة البيطار ، ٦٤ وسلمى الحفار الكزبري ، ٦٥ و قمر كيلاني ، ٦٥ وهدى جاد ، ٦٥ وسلوى الملوحي ، ٦٦ ، ٦٧ .

وفي هذه الفترة كذلك نقرأ من السعودية لسميرة الخاشقجي ، ٦٢ ، ومن العراق نقرأ لديزي الأمير ، ٦٤ وللطيفة عبد الحسين ، ٦٦ وللطيفة الدبوني ، ٦٧ كما نقرأ من المغرب لفاطمة الراوي عام ١٩٦٧ .

أما في مصر فيتواصل الإنتاج النسوي في هذه الفترة (٤٩ - ٦٧) مع أسماء هامة : بنت الشاطىء وأمينة السعيد وأندريه شديد ، وسنية قراعة وصوفي عبد الله ولطيفة الزيات ونوال سعداوي ودرية رستم وجاذبية صدقي .

ومن لبنان : هند سلامة وليلى بعلبكي ونور سلمان وأميلي نصر الله وليلى عسيران .

وبهذا يكون قد بلغ مجموع الانتاج الروائي الذي صدر في الفترة من ٤٨ - ٦٧ ما مجموعه (١٣١) رواية ، وبمعدل ٦٥ ، رواية سنويا . أي أن ما صدر في أقل من (٢٠) سنة يزيد بأكثر من ضعفين ونصف عما صدر في (٦٣) سنة .

الانطلاق

ثالثاً : ومثل هذا التصاعد الملحوظ كماً ونوعاً يبدو أكثر وضوحاً في الفترة من ٦٨ إلى ٧٣ حيث شهدت هذه السنوات الخمس فقط صدور (٨٩) رواية ، أي بمعدل ١٥ رواية تقريبا في العام الواحد ، وقد لعب مفصل الكارثة الحزيرانية دوراً مهماً في هذا السياق .

رابعاً : تمتد هذه الفترة من ٧٤ - ٩١ ، وقد اخترنا مفصل ١٩٩١ لسببين : الأول مفصل حرب الخليج الاولى ، والثاني لارتباطه بتعاظم النشاطات العالمية والعربية المرتبطة بموضوعة المرأة وإبداعها . وقد بلغ عدد ما صدر من روايات خلال ١٧ سنة

٣٨٦ رواية غطت بكثافة ملحوظة مختلف أقطار الوطن العربي ، ومثلت الانطلاقة الحقيقية الشاملة للرواية النسوية العربية . . حيث قفز المعدل السنوي لصدور الروايات إلي ٢١,٥ رواية .

خامسا : يمكن القول إن ما حققته المرأة ، عموما ، منذ ١٩٩٢ وصولا إلي العام ٢٠٠٣ يفوق ما أنجزته في عشرات السنين ، ففي مجال الرواية بلغ ما صدر منها خلال ١١ سنة فقط ٨٧٣ رواية ، ليصل المعدل السنوي إلي ١٣,٥ رواية .

ويكفي أن نشير إلي أن ما صدر في عام الذروة (١٩٩٥) قد بلغ ٥٢ رواية ، وهو ما يساوي تقريبا كل ما صدر من روايات منذ ١٨٨٥ إلي ١٩٤٨ ، أي خلال ٦٤ سنة .

الجدول التالي يبين مراحل تطور الرواية النسوية العربية (١٩٨٥ - ٢٠٠٣)

المراحل	من ١٨٨٥ إلى ١٤٤٨	من ٤٩ إلى ٦٧	من ٦٨ إلى ٧٣	من ٧٤ إلى ٩١	من ٩٢ إلى ٢٠٠٣	المجموع
العدد	٥٤	١٣١	٨٥	٣٨٦	٣٧٢	١٠٢٨*
النسبة	٥,٢٥	١٢,٧٤	٨,٢٦	٣٧,٥٤	٣٦,١٨	١٠٠٪
السنوات	٦٤	١٩	٦	١٨	١٢	١١٩
كتاب سنوياً	٠,٨٤	٦,٨	١٤,٨	٢١,٤	٣١,٥	

* هذا الرقم تنقصه الروايات المغفل تاريخ نشرها وعددها ٩٠ ، والمجموع الكلي ١١١٨ رواية .

بيضة الديك واحتراف الكتابة

لاحظنا لدى دراستنا لببليوغرافيا الرواية النسوية العربية أن لدينا عدداً كبيراً من الروائيات قياساً إلي عدد الانتاج الروائي ، فقد بلغ العدد (٥٢٩) روائية ، أصدرن (١١١٨) رواية ، غير أن اللافت هنا ان ٣٠١ روائية ، أي ما نسبته أكثر من ٥٦٪ لم تنتج أي منهن سوى رواية واحدة فقط في حياتها ، أي ما يسمى ببيضة الديك ، غير أن هذه النسبة تتضمن الروائيات الشابات اللواتي أصدرن عملهن الأول ، وقد تواصل اعداد منهن الكتابة الروائية ، فإذا استثنينا من أصدرن رواية واحدة في السنوات العشر الأخيرة أي بعد العام ١٩٩٤ ، وعددهن ٨٩ روائية ، فيكون العدد المتبقي ٢١٢ روائية أي ما نسبته ٤٠ ٪ .

ومثل هذا الانتاج اليتيم هو في معظمه تسجيل عاطفي أو سطحي لتجربة الكاتبة ، ودون أي دراية بتقنيات الفن الروائي ، ثم إنها بعد ذلك ، وبفعل غياب الرغبة أو الموهبة لا تلبث أن تتوقف عن الكتابة ، وهذه الظاهرة جعلت الكثير من الانتاج الروائي النسوي العربي يفتقد إلي الحد الأدنى من الشروط الفنية للرواية المكتملة .

غير أننا في مقابل هذه الظاهرة نلحظ لدى عدد معقول من روائياتنا دأباً حقيقياً في مواصلة الكتابة الإبداعية ، يكاد يكون احترافاً ، وقد بلغ عدد اللواتي أصدرن أكثر من ٤ روايات ٧١ كاتبة أي ما نسبته ١٣,٤٢٪ أصدرن ٤٤٦ رواية أي ما نسبته حوالي ٤٠ ٪ من مجموع الإنتاج الروائي ، كما في الجدول التالي :

جدول يبين نسبة عدد الكاتبات إلي إنتاجهن الروائي

توزيع الكاتبات	النسبة لعدد الكاتبات	عدد الروايات لكل كاتبة	المجموع لعدد الروايات	النسبة
٣٠١	٪٥٦,٨٩	١	٣٠١	٪٢٦,٨٥
٩٧	٪١٨,٣٣	٢	١٩٤	٪١٧,٣٠
٦٠	٪١١,٣٤	٣	١٨٠	٪١٦,٠٥
٢٤	٪٤,٥٣	٤	٩٦	٪٨,٥٦
١٢	٪٢,٢٦	٥	٦٠	٪٥,٣٥
١١	٪٢,٠٧	٦	٦٦	٪٥,٨٨
٥	٪٠,٩٥	٧	٣٥	٪٣,١٢
٦	٪١,١٣	٨	٤٨	٪٤,٢٨
٦	٪١,١٣	٩	٥٤	٪٤,٨١
١	٪٠,١٨	١١	١١	٪٠,٩٨
٤	٪٠,٧٥	١٢	٤٨	٪٤,٢٨
١	٪٠,١٨	١٣	١٣	٪١,١٥
١	٪٠,١٨	١٥	١٥	٪١,١٣
٥٢٩ كاتبة	٪١٠٠		١١٢١*	٪١٠٠

* الفارق الطفيف في عدد الروايات وهو ١١١٨ بسبب وجود مؤلفتين لأكثر من كتاب (خديجة النشواتي وشادية عالم)

التوزع الجغرافي للرواية النسوية

إن حديثنا عن التوزع الجغرافي للرواية النسوية العربية لا ينطلق من أي منطويات إقليمية تفترض أو تتوهم خصائص متميزة للرواية في هذا القطر عن ذلك . . . إن أي اختلافات يمكن تلمسها بين رواية بحرينية مثلاً وأخرى مغربية انما هي نتاج طبيعي لاختلاف المكان أو الواقع الاجتماعي . . ولا يتصل بجوهر العمل الروائي نفسه ، ومثل هذا الخلاف قد نلحظه بين روايتين داخل القطر الواحد نتيجة التباين المكاني أو الاجتماعي أو المرحلة الزمينة . . . الخ .

إن التقسيم الجغرافي للرواية النسوية هو مجرد إجراء عملي لتسهيل غايات البحث باكتشاف ما هو خاص في نص روائي في إطار العام العربي . وبما يشكل إضاءة معرفية إضافية لهذا التنوع في إطار الوحدة القومية .

البيليوغرافيا العامة تبين التوزيع الجغرافي للرواية النسوية على الأقطار العربية .

الطباعة ودور النشر

احتلت المطبعة ودار النشر دوراً مركزياً هاماً في نشر الكتاب العربي وتشجيع إنتاجه ، ومن هنا ربما لاحظنا هذا الدور المتميز لمصر ولبنان اللتين شهدتا منذ وقت مبكر ظهور المطبعة ، هذا بالطبع بالتضافر مع العوامل الأخرى كالحملة الفرنسية والإرساليات الأجنبية . . الخ .

ولا شك أن وجود المطبعة ودور النشر وحركة الترجمة عن الآداب الأخرى قد أتاح فرصة كبيرة للاطلاع على الرواية العالمية ، ومن ثم النسج على منوالها .

ولا بد هنا من الإشارة إلي أن سقف الحريات العامة قد لعب دوراً مهماً في هذا السياق ، ومن هنا ظلت بيروت خاصة ، ولسنوات قريبة أكبر مركز عربي لطباعة الكتاب ، وفي كثير من الأحيان للكتاب والكتابات من خارج لبنان . ويلي دور لبنان في هذا المجال دور مصر .

اتجاهات

ليس من وظيفة هذه القراءة تعيين اتجاهات الرواية النسوية ، وأنما أردنا إضاءة الدلالات العامة لمسيرة الرواية النسوية : إيقاع حركتها ، توزيعها الجغرافي ، طباعتها ثم مدى الالتزام بها من قبل كاتباتها ، بما أسميناه بيضة الديك أو الاحتراف . . غير

أن هذه القراءة الوصفية العامة لبيبلوغرافيا الراواية النسوية ومساردها المختلفة زمنياً وأبجدياً وجغرافياً لا يمنع التوقف قليلاً عند الاتجاهات العامة لمضامين الرواية النسوية .

يمكن القول إن الرواية النسوية تتحرك بحرية تامة في جميع الحقول والاتجاهات التي اشتغلت عليها الرواية الذكورية ، غير أننا لاحظنا وجود اهتمامين أساسيين :

(١) الكتابة الروائية التاريخية التي تبتعد المرأة فيها كثيراً عما هو خاص ونسوي إلا بالايحاءات غير المباشرة . . . وهذه الظاهرة نجدها بوضوح لدى الكاتبات الرائدات ، وبما يشبه كتابات جرجي زيدان . ويبدو ذلك واضحاً من عناوين عدد من الروايات المبكرة :

الملك كورش لزينب فواز وحسناء سالونيك للبيبة صوايا ويوميات وصيفة مصرية لزينب محمد وهي من (٧) أجزاء ، ومعظم روايات عفيفة كرم مثل : محمد علي الكبير وكليوباترة . وبين عرشين لفريدة عطية ونفرتيتي وست الملك الفاطمية لسنية قراعة ورجعة فرعون لبنت الشاطىء وأروى بنت الخطوب لوداد سكاكيني . . . الخ . . وصولاً إلي روايات د . رضوي عاشور التاريخية : ثلاثية «غرناطة» و «مريمة» و «الرحيل» ثم «سراج» وكذلك رواية زهرة عمر «الخروج من سوسروقة» . . إلي «نفرتيتي وحلم فرعون »لاندريه شديد و «شجرة الفهود» و «تقاسيم الحياة» لسميحة خريس ، وإن كانت تتناول التاريخ القريب .

(٢) في مقابل هذا الاستغراق الموضوعي في الكتابة التاريخية ، نجد في المقابل نوعاً من الكتابة الروائية الأقرب إلي المذكرات أو السيرة الشخصية مع تغييرات طفيفة على بعض الأسماء ، ولعل بعض عناوين هذه الروايات كذلك تشي بمضامينها واهتماماتها :

اعترافات امر أة مسترجلة ، سعاد زهير . مذكرات طبيبة ، نوال سعداوي . مذكرات مدرسة ،عواطف عبد الجليل . مذكرات زائفة ، فتحية البائع . قصة مطلقة ، خولة القزويني . من يوميات مدرسة حرة ، زهير ونيسي . اعترافات امرأة فاشلة ، صبحية عنداني . مذكرات في سجن النساء ، نوال سعداوي . مذكرات امرأة غير واقعية ، سحر خليفة . يوميات مغتربة ، خولة القزويني . ذكريات دامعة ، سميرة خاشقجي . مذكرات نوارس في الغربة ، ناديا رشاد . يوميات مطلقة ، هيفاء البيطار . أيام معه ، كوليت خوري . بعض أوراقي المتمردة ، سلوى العناني .

وبالطبع فإلى جانب هذه العناوين الواضحة فإن العديد من مضامين وموضوعات الرواية النسوية تحمل هذا الطابع الشخصي المباشر القريب للسيرة الذاتية أو المذكرات أو الاعترافات أو اليوميات . . . الخ . . . صحيح أن كل رواية تحمل شيئاً من صاحبها ، ولكن يبدو أن هذا الحكم أكثر بروزاً في الرواية النسوية .

وقريباً من هذا الجانب في كتابه السيرة الذاتية نجد عناوين عديدة تشي بنوع من البوح العاطفي والتعبير الوجداني المباشر مثل :

«دموع التوبة» و «لن أبكي يا أمي» «و«هل أغفر له» و «أين حريتي» و «نهاية وعبرة» و «خذني بين ذراعيك» و«ودعت آمالي» و ليتني كنت أعلم «و «سأمر على الأحزان» و «وداع مع الأصيل» و «هاربة من القدر» و «ستفهمني أكثر فيما بعد »و «هل ترجعين» و «لن أعود» و «أخاف عليك مني» و«أوتار الشجن» و «من أنا»؟ و «لا تقل لي وداعاً» و «مسافرة على الجراح» و «البوح بعد الصمت» و «قطرات بين الدموع» و«صراع مع القدر» و «لن أموت سدى» و «آمالي» و «آه يا أنا» و«بسمة بين بحيرات الدموع» .

ولا أظن أننا نجد صعوبة في ملاحظة أن العديد من العناوين السابقة تنتمي إلي نوع من الكتابات العاطفية المراهقة أو هي أسماء لموضوعات في دفتر الانشاء .

رواية المرأة والرواية النسوية

في محاكمتنا للرواية التي تكتبها امرأة تثور عادة العديد من الاعتراضات والأسئلة ووجهات النظر من نوع هل يمكن الحديث أصلاً عن رواية نسائية وأخرى ذكورية . لقد كتبت بيرل بلك الأرض الطيبة بتوقيع اسمها كامرأة ثم أصدرت رواية ثانية باسم رجل ، ولم يميز أحد أن الكاتب هنا امرأة وليس رجلاً .

ولا شك أن العديد من الكتابات النسائية يصعب التمييز إذا كانت صاحبتها امرأة أو رجلاَ . . . . ولكن بالمقابل ، فإن العديد من هذه الكتابات تشي بصاحباتها كنساء ، سواء من حيث الأسلوب أو المعالجة الجوانية لعالم المرأة أو تبني قضاياها . . . إلخ .

ولكن إلي جانب هذه القدرة الخاصة على تصوير نفسية المرأة ومشاعرها الداخلية فإن العديد من الكتابات النسوية تطرح موضوع المرأة كقضية صراع اجتماعي وتاريخي ضد اضطهاد المرأة من قبل الرجل وضد مصادرة حقوقها ودورها . . الخ . .

وهنا تأخذ العديد من هذه الكتابات شكل مرافعة للدفاع عن المرأة أو شكل هجوم ضد موقف الرجل من المرأة ، ويتجلى هذا بوضوح في كتابات نوال السعداوي وسحر خليفة .

غير أن الرواية النسوية بهذا المعنى أي الرواية التي تكتبها امرأة وهاجسها فيها طرح قضية المرأة لم تظهر عموماً في الكتابة النسوية إلا في منتصف الخمسينات حين أعلنت كل من ليلى بعلبكي في لبنان وكوليت خوري في سوريا تمردها على وضع المرأة وتجرأت على طرح مواقفها ومشاعرها ، مما أثار زوبعة كبيرة حولهما ، وقدمت كتابات ليلى بعلبكي في حينه المحاكمة وخاصة بعد روايتها الآلهة الممسوخة ومجموعتها القصصية سفينة حنان إلي القمر .

من هنا يمكن تحديد ثلاثة أنواع من الكتابة النسائية :

١- كتابة تكتبها امرأة ويمكن أن تكون مكتوبة من قبل رجل .

٢- كتابة نسائية تقدم إضافة معرفية عن عالم المرأة ولغتها دون أن تكون معنية بطرح قضية المرأة بالمعنى المباشر ، وإن كان يلحظ اهتمام خاص بوضعها وإبراز له بالمعنى الاجتماعي والتاريخي ، كما في روايات رضوي عاشور ولطيفة الزيات وسميحة خريس وأمل شطا .

٣- الرواية النسوية المسكونة بهاجس قضية المرأة كما في روايات ليلى بعلبكي وحنان الشيخ وكوليت خوري وسحر خليفة ونوال السعداوي وسلوى بكر وآمال مختار وليلى العثمان وغادة السمان وليلى الأطرش .

وتؤشر عناوين بعض الروايات النسوية إلي هذه الثنائية في الصراع بين المرأة والرجل من نوع :

«جريمة رجل» و«خطاب إلي رجل عصري» و «من فم رجل» و«بلا رجل» و«الرجل يحب مرتين» و«وانتحار رجل ميت» و«موت الرجل الوحيد على الأرض» و«أرفض أن أكون رجلاً» و« الزوجة الهاربة» و«عذراء للبيع» و«لم نعد جواري لكم» وإمرأة عند نقطة الصفر» و«زوج في المزاد» و«لا عزاء للسيدات» و«لن أخلع ثوبي» و«ليلة القبض على فاطمة» و«امرأة في دائرة الخوف» و«مذكرات امرأة غير واقعية» و«عندما يفكر الرجل» و«امرأة للفصول الخمسة» و«شقيقة شهرزاد» و «محاكمة يمامة عربية» و «الضلع المفقود» و «امرأة في الحصار» و «بعض أوراقي المتمردة» و«أين حريتي» و«رقيق القرن العشرين» و«الضحية» و«الحصار» و«الآلهة الممسوخة» .

و بالطبع فإن عشرات الروايات الأخرى تحمل ذات المضامين التي تؤشر عليها العناوين السابقة وإن كانت تحمل عناوين محايدة .

هذه بعض الملاحظات الوصفية العامة على ببليوغرافيا الرواية النسوية العربية ، نأمل أن تكون عوناً للباحثين والدارسين .

مصادر هذه الببليغرافيا

يمكن تحديد أبرز مصادر هذه الببليوغرافيا على النحو التالي :

١- جهد شخصي متصل استمر قرابة سنوات العشر ، سواء عبر العلاقات والاتصالات المباشرة ام من خلال ما هو متوفر في مكتبتي الشخصية من روايات نسوية عربية تبلغ زهاء (١٥٠) رواية ، وبالطبع مع ما يرد من ثبت لإصدارات الكاتبات في خواتيم هذه الروايات .

٢- إرشيفي الخاص عما صدر من دراسات أو حوارات ومتابعات وأخبار عن الروايات والروائيات في الصحافة والدوريات الثقافية ، وكذلك في كتب النقد الأدبي .

٣- القوائم السنوية لإصدارات دور النشر المختلفة .

٤- الكتب التي تصدرها اتحادات الكتاب العربية عن أعضائها مثل :

* دليل الكاتب الاردني ، محمد مشايخ .
* كتّاب من الأردن ، محمد مشايخ .
* انطولوجيا عمان الأدبية لعبد الله رضوان ومحمد مشايخ .
* أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سوريا ، اعداد : أديب عزت وإسماعيل عامود .
* تراجم أعضاء اتحاد الكتاب التونسيين لعمر أبو سالم .
* دليل الكتاب المغاربة تقديم محمد الأشعري .

٥- كتب التراجم والموسوعات ومن أهمها :

* مصادر الأدب النسائي ، د . جوزيف زيدان
* موسوعة المرأة العربية ، مؤسسة نور ، القاهرة .
* الرواية العربية الحديثة ، د . حمدي السكوت .
* موسوعة أعلام العراق ، أحمد المطيعي .
* معجم الروائيين العرب ، د . سمر الفيصل .
* معجم القاصات والروائيات العربيات ، د . سمر الفيصل .
* موسوعة كتاب فلسطين ، أحمد عمر شاهين

٦-العودة إلي فهارس المكتبات العامة في الاردن :

* مكتبة أمانة العاصمة/ ساحة الهاشمية .
* مكتبة أمانة العاصمة/ قاعة الحسين .
* مكتبة شومان .
* المكتبة الوطنية ، في عمان ، مع التحية لتعاون وجهود القائمين عليها .

وتلزم الإشارة هنا إلي أن الجهد الببليغرافي بالغ الصعوبة ، حتى بالنسبة للمؤسسات ذات الامكانيات المادية العالية . . فكيف بالنسبة للأفراد ، وذلك بفعل وقائع التجزئة وضعف انتشار الكتاب بسبب الرقابات العربية ومشاكل التحويلات المالية ونسب الأمية العالية وتدني مستوى القراءة . .الخ . .وبالتالي فإن نواقص كثيرة وهامة ستعتور مثل هذه الجهود ، وعلى سبيل المثال فإن أضخم جهد قدم حتى الآن في هذا الحقل هو «موسوعة المرأة العربية» التي أشرفت عليه مؤسسة نور في القاهرة ، وهو من ثلاثة أجزاء ويتألف من ١٧٣٠ صفحة قطع (A٤) ورغم هذا الجهد الهائل والمشكور فقد هالني على سبيل المثال أن أكتشف بأن عدد الروايات الأردنية والفلسطينية المثبتة في الموسوعة والصادرة عام ٢٠٠٢ ، قد بلغ (٧٠) رواية فقط . . بينما بلغ عدد ما توصلت إليه حتى الآن (١٤٤) رواية ،لدي منها في مكتبتي الشخصية أكثر من ٥٠ رواية ، فإذا علمنا بصدور (٥) روايات جديدة في الأردن وفلسطين عامي ٢٠٠٢ و ٢٠٠٣ فيكون النقص في الموسوعة ٦٩ رواية أي ما نسبته ٤٢٪ . وقد يكون الرقم النهائي الذي سيكتشفه آخرون في المستقبل أكبر حتى من ذلك الذي توصلنا إليه .

ولا بد هنا من الإشادة بالجهد الطيب والمثابر الي يقوم به د .جوزيف زيدان في متابعة وتوثيق مصادر الأدب النسائي العربي .

لقد سبق لنا ووثقنا ما صدر في الأردن في حقل الرواية وكذلك في الكتابة النسوية في القصة والشعر ، وسنعترف دون ادعاء التواضع أن ما قدمناه ، ورغم الحرص الشديد ، تعتوره نواقص كثيرة ، ولكننا نأمل أن نكون قد أسهمنا بإضافة جديدة ومفيدة ، وعسى أن نصل ، من مجمل هذه الجهود ، إلي عملية توثيق أكمل وأشمل في مختلف مجالات وحقول الإبداع العربي .

ببليوغرافيا رواية المرأة العربية حسب التوزع الجغرافي

الأردن			
الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
إيمان المعشر	المنحرف	دار النهضة ، عمان	١٩٨٦
إيمان المعشر	دمعة مغطاة بابتسامة	دار النهضة ، عمان	١٩٨٦
بثينة إدريس	أسرة في الظلام	د .ن ، الزرقاء	١٩٨٤
تريز شعبان	الإسكافي	عمان	د .ت
ثريا ملحس	اراقيم معلقة (نص/سيرة)	دار ازمنة ، عمان	١٩٩٨
جمال نويهض (ام خلدون)	عرس في الجنة	المطابع التعاونية ، عمان	١٩٧٩
جمال نويهض (ام خلدون)	غربة في الوطن	الدار العربية ، عمان	١٩٨٩
جهاد الرجبي	لن اموت سدى	دار البشير ، عمان	١٩٩٧
جوليا صوالحة	سلوى	المطابع التعاونية ، عمان	١٩٧٦
جوليا صوالحة	هل ترجعين ؟	د .ن ، عمان	١٩٧٩
جوليا صوالحة	النشمي	المطابع التعاونية ، عمان	١٩٧٩
جوليا صوالحة	الحق الضائع	مطبعة شاهين ، عمان	١٩٨٤
جوليا صوالحة	نار ورماد	مطبعة عمان ، عمان	١٩٨٤
جوليا صوالحة	اليتيمة	مطبعة شاهين ، عمان	١٩٨٥
خولة العناني	عفاف	دار حواء ، الكويت	س
خولة العناني	اطياف	دار اسامة	س
خولة العناني	ليلي العمر	ابن حزم بيروت	س
ديانا ابو جابر	الجاز العربي (بالإنجليزية)	دار هارفست ، نيويورك	١٩٩٣
ديانا ابو جابر	الهلال	كوبوريشن وشركاه ، نيويورك	٢٠٠٣
رجاء ابو غزالة	امرأة خارج الحصار	رابطة الكتاب ، عمان	١٩٩٥
رفقة دودين	مجدور العربان	دار رام ، الكرك	١٩٩٣
رفقة دودين	أعواد ثقاب	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٠
رفقة دودين	سيرة الفتى العربي في أميركا	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٢
زهرة عمر	الخروج من سوسروقة	دار أزمنة ، عمان	١٩٩٣

زهرة عمر	سوسروقة خلف الضباب	دار أزمنة ، عمان	٢٠٠١
سحر خليفة	لم نعد جواري لكم	دار المعارف ، القاهرة	١٩٧٤
سحر خليفة	الصبار	دار غاليليو ، القدس	١٩٧٦
سحر خليفة	عباد الشمس	الفارابي ، بيروت	١٩٨٠
سحر خليفة	مذكرات امرأة غير واقعية	الآداب ، بيروت	١٩٨٦
سحر خليفة	باب الساحة	الآداب ، بيروت	١٩٩٠
سحر خليفة	الميراث	الآداب ، بيروت	١٩٩٧
سحر خليفة	نساء في الظل(بالإنجليزية)	-	-
سحر خليفة	صورة وأيقونة وعهد قديم	الآداب ، بيروت	٢٠٠٢
سحر ملص	إكليل الجبل	دار النسر ، عمان	١٩٩٠
سلوى البنا	عروس خلف النهر	دار الاتحاد ، بيروت	١٩٧٢
سلوى البنا	الآتي من المسافات	اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، بيروت	١٩٧٧
سلوى البنا	مطر في صباح دافئ	دار الحقائق ، بيروت	١٩٧٩
سلوى البنا	كوابيس الفرح	اتحاد للكتاب الفلسطينيين ، دمشق	١٩٨٤
سلوى البنا	العامورة عروس الليل	منار برس ، قبرص	١٩٨٦
سميحة خريس	رحلتي	دار ابن الهيثم ، بيروت	١٩٨٢
سميحة خريس	المد	دار الشروق ، عمان	١٩٨٩
سميحة خريس	شجرة الفهود (١) تقاسيم الحياة	دار الكرمل ، عمان	١٩٩٥
سميحة خريس	شجرة الفهود (٢) تقاسيم العشق	دار شرقيات ، القاهرة	١٩٩٨
سميحة خريس	القرميه -الليل والبيداء	أمانة عمان الكبرى ، عمان	١٩٩٩
سميحة خريس	خشخاش	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٠
سميحة خريس	الصحن	دار ازمنة ، عمان	٢٠٠٣
سميحة خريس	دفاتر الطوفان	امانة عمان الكبرى ، عمان	٢٠٠٣
عايدة باقي	شجرة الياسمين	منشورات ذات السلاسل ، الكويت	١٩٨٩

غصون رحال	موزاييك	دار الشروق/ عمان	١٩٩٩
غصون رحال	شتات	دار الشروق/ عمان	٢٠٠١
فاديا الفقير	نيسانيت (بالإنجليزية)	دار بنجوين ، لندن	١٩٨٧
فاديا الفقير	أعمدة الملح (بالإنجليزية)	دار كورانيت ، لندن	١٩٩٦
فيروز التميمي	ثلاثون	دائرة الثقافة والإعلام/ الشارقة	١٩٩٩
ليلى الاطرش	وتشرق غرباً	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٨٨
ليلى الاطرش	امرأة للفصول الخمسة	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٠
ليلى الاطرش	ليلتان وظل امرأة	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٨
ليلى الاطرش	صهيل المسافات	شرقيات / القاهرة	١٩٩٩
مريم مشعل	فتاة النكبة	مطبعة اشعب ، عمان	١٩٥٧
منيرة قهوجي	عيناك نافذتان على الوطن	دار طبريا ، اربد	١٩٨٩
منيرة قهوجي	رحلة الحب والموت	مطبعة كنعان ، اربد	١٩٩٧
مي صايغ	الحصار (نص شبه روائي)	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٨٨
مي صايغ	بانتظار القمر	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠١
نادرة بركات الحفار	الهروب الأخير	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٥
نادرة بركات الحفار	الهاوية	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٤
ناديا رشاد	مذكرات نوارس في الغربة	مطابع الدستور ، عمان	١٩٩٣
ناديا رشاد	رحلة الى كوكب ضال	مطابع الدستور ، عمان	١٩٩٣
نافذة الحنبلي	الحب والبحر (نص شبه روائي)	الشركة الجديدة ، عمان	١٩٩٩
نبيلة صالح	بقايا	دار الكرمل ، عمان	١٩٩٨
نبيلة صالح	أبناء الشيطان	دار الكرمل للنشر ، عمان	٢٠٠١
نزيهه عيسى	صراع مع القدر (سيرة روائية)	مطابع الدستور ، عمان	١٩٩٤
هالة بيطار ناشف	الرجوع	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٦
هدية عبدالهادي	غالية	دار ابن رشد ، عمان	١٩٨٨
وفاء حمارنه	صراع مع النساء	دمشق ، مكتبة فلسطين	١٩٩٩
وفاء حمارنه	موعد مع السعادة	دمشق ، دار المجد	١٩٩١
وفاء حمارنه	مملكة الحب الدامية	المكتبة الأدبية ، دمشق	١٩٩٠
وفاء حمارنه	زورق الياسمين	د .ن ، دمشق	١٩٩٩

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
فلسطين			
أسمى طوبي	حبي الكبير	بيروت	١٩٧٢
آسيا (خوله) عبدالهادي	الحب والخبز	دار الإبداع الكويتية ، الكويت	١٩٧٠
آسيا شبلي	الجزار	د .ن	١٩٩٠
آسيا شبلي	سفينة نوح	د .ن	١٩٩٤
آسيا شبلي	موسم الهجرة الى الجنوب	د .ن	١٩٩٥
إمتثال جويدي	شجرة الصبير	دار الاتحاد ، بيروت	١٩٧٢
أنجلينا صنبر	بنفسجة للعائد	الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٧٧
أنيسة درويش	شمس على البني(سيرة روائية)	دار الفاروق للثقافة والنشر ، القدس	٢٠٠٠
ثريا نجاح بشير	ندم دمعة	مطبعة الجليل ، عكا	١٩٨٢
حنان بكير	أجفان عكا	فلسطين	٢٠٠٠
حليمة جوهر	الجذور	دار القدس للنشر ، القدس	١٩٩٤
خلود نزال	تفاصيل الحلم القديم	اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، رام الله	١٩٨٨
ديمة السمان	القرية الزانية	دار الكرمل ، عمان	١٩٧١
ديمة السمان	الاصابع الخفية	دار الكاتب ، رام الله	١٩٩٢
ديمة السمان	الضلع المفقود	اتحاد الكتاب الفلسطينين ، رام الله	١٩٩٢
ديمة السمان	القافلة	كفر قرع : دار الهدى ، كفر قرع	١٩٩٣
ديمة السمان	جناح ضاقت به السماء	دار الابداع ، ام الفحم	١٩٩٥
ديمة السمان	برج اللقلق	دار الشروق ، رام الله	٢٠٠٠
رجاء بكرية	عواء ذاكرة	مطبعة النهضة ، الناصرة	١٩٩٥
رفيف عالول	حب بلا أمل	دنيا الطلبة ، غزة	١٩٧٤
رفيف عالول	صرخات قلب	دنيا الطلبة ، غزة	١٩٧٤
زينب الكردي	لحظة مواجهة	الوطن ، الكويت	١٩٨٥
سهير ابو عقصة	شبابيك	-	-

سهير ابو عقصة	مدينة الرصاص	دار الشروق للنشر ، عمان	٢٠٠٢
سهام عبد الهادي	لعبة المزاج	فلسطين	د .ت
شوقية عروق	النبض في جوف محارة	دار المشرق ، شفا عمرو	١٩٨١
عالمة الكوش بسيسو	الرغبة	دار طعمه ، بيروت	٢٠٠٠
غادة الكرمي	البحث عن فاطمة (بالانجليزية)	لندن	٢٠٠٢
فاطمة دياب	رحلة في قطار الماضي	دار القبس العربي ، عكا	١٩٧٢
فاطمة دياب	قضية نسائية والوان داكنة	شفا عمرو ، دار المشرق	١٩٨٧
فاطمة دياب	الخيط والتسطزيز	عكا	١٩٧٨
فاطمة شعبان	شوك الجبل	الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة	١٩٩٨
فتحية الباتع	وداعاً مع الاصيل	الشركة الوطنية ، الجزائر	١٩٧٠
فتحية الباتع	مذكرات زائفة	المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر	١٩٧٥
فتحية الباتع	نبتة في البيداء	الشركة الوطنية ، الجزائر	١٩٨١
فتحية القلاّ	كان يشبهني	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٧
فدوى طوقان	رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة)	دار الشروق ، عمان	١٩٨٥
فدوى طوقان	الرحلة الاصعب (سيرة)	دار الشروق ، عمان	١٩٩٢
ليانا بدر	بوصلة من أجل عباد الشمس	ابن رشد ، بيروت	١٩٧٩
ليانا بدر	عين المرآة	دار توبقال ، الدار البيضاء	١٩٩١
ليانا بدر	نجوم أريحا	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٣
مي جليلي	قبضة غبار	دار الشموس ، دمشق	٢٠٠١
نازك يارد	الصدى المخنوق	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٨٦
نازك يارد	نقطة الدائرة	دار الفكر اللبناني ، بيروت	١٩٨٣
نازك يارد	كان الأمس غداً	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٨٨
نازك يارد	تقاسيم على وتر ضائع	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٩٢
ناهدة غزال	في انتظار الحلم	اتحاد الكتاب الفلسطينين ، رام الله	١٩٨١
نجوى فرح	رحلة الحزن والعطاء	دار الكلمة ، بيروت	١٩٨١

نجوى فرح	مذكرات رحلة (سيرة)	مطبعة الحكيم ، الناصرة	١٩٥٧
نجوى فرح	سكان الطابق العلوي	اللجنة لدعم الانتفاضة ، عمان	١٩٩٦
نعمة خالد	البَدد	دار الحوار اللاذقية	١٩٩٨
نهاد عباسي	جزيرة عدالة	د .ن ،دمشق	١٩٨٦
نهاد عباسي	حصن الموتى	مطبعة عكرمة ، دمشق	١٩٨٨
نهاد عباسي	دارة مثالون	دار الجمهورية ، دمشق	١٩٦٦
نهاد عباسي	محاكمة يمامة عربية (سيرة)	مطبعة بور سعيد ، الكويت	د .ت
نهاد عباسي	ضمائر مخدرة	دمشق	د .ت
نهى سمارة	في مدينة المستنقع	الآفاق الجديدة ، بيروت	١٩٧٣
هدى حنا	صوت اللاجىء	دمشق	١٩٥٧
هدية صلاحة	اجراس الرحيل	دار المشرق ، شفا عمرو	١٩٨٩
هيام رمزي	الى اللقاء في يافا	المطبعة الليبية ، طرابلس	١٩٧٠
هيام رمزي	وداعاً يا أمس	مكتبة الفكر ، ليبيا	١٩٧٣
هيام رمزي	النخلة والإعصار	المطبعة الليبية ، طرابلس	١٩٧٤
وداد برغوثي	ذاكرة لا تخون	رام الله	١٩٩٩
ياسمين زهران	اللحن الأول	دار الكرمل ، عمان	١٩٩١
ياسمين زهران	متسولة على باب العامود ، (بالانجليزية)	دار ابولو ، كاليفورنيا ، اميركا	١٩٩٨

سوريا

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
ابتسام شاكوش	الوجه المكسور	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	٢٠٠٢
ابتسام شاكوش	يا حرام	دار الفكر المعاصر ،بيروت	٢٠٠٢
اسيمة درويش	شجرالحب غابة الاحزان	دار الاداب ، بيروت	١٩٩٩
ام عصام وهيام نويلاتي	أرصفة السأم	دمشق	١٩٧٠
امل جراح	خذني بين ذراعيك	بيروت	١٩٦٧
اميرة الحسيني	الازاهير الحمر	ابن زيدون ، دمشق	١٩٦١
اميرة الحسيني	لهيب	دمشق	١٩٦٢

اميرة الحسيني	القلب الذهبي	ابن زيدون ، دمشق	١٩٦٣
اميمة الخش	دعوة الى الرقص	دمشق	١٩٩١
اميمه الخش	زهرة اللوتس	مكتبة ايزيس ، دمشق	١٩٩٣
اميمه الخش	التوق	الكنوز الأدبية ، بيروت	١٩٩٧
انعام مسالمة	الحب والوحل	دار الثقافة ، دمشق	١٩٦٣
انيسة عبود	النعنع البري	حوار ، اللاذقية	١٩٩٧
جميلة الفقيه	على درب السعادة	مطبعة الحجاز ، دمشق	١٩٧٧
جميلة الفقيه	ستفهمني أكثر فيما بعد	مطبعة الحجاز ، دمشق	١٩٧٩
جميلة الفقيه	ويبقى خيط الأمل	مطبعة الحجاز ، دمشق	١٩٨١
جميلة الفقيه	قصة مفاجأة	منشورات زين الدين ، القرية	١٩٨٤
جورجيت حنوش	ذهب بعيداً	دار الاندلس ، بيروت	١٩٦١
جورجيت حنوش	عشيقة حبيبي	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٦٤
حسيبة عبد الرحمن	الشرنقة	س	٢٠٠٠
حميدة نعنع	الوطن في العينين	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٩
حميدة نعنع	من يجرؤ على الشوق؟	دار الآداب ، بيروت	١٩٨٩
حنان اسد	بارقة امل	دار الفكر ، دمشق	١٩٩٩
حياة البيطار	نهاية وعبرة	مطبعة بيبلوس ، دمشق	١٩٦٤
خديجة النشواتي	أرصفة السأم	دار النشر ، دمشق	١٩٧٣
دلال حاتم	عائدة	الموقف الأدبي ، دمشق	١٩٨٢
رجاء طايع	مانيفست اهذيانات	سوريا	٢٠٠٢
روضة الكايد	رسالة في الطريق	دار الحياة ، دمشق	١٩٧٣
سلمى الحفار الكزبري	يوميات هالة	دار العلم للملايين ، بيروت	١٩٤٩
سلمى الحفار الكزبري	عينان من اشبيلية	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٦٥
سلمى الحفار الكزبري	البرتقال المر	دار النهار ، بيروت	١٩٧٤
سلمى الحوري	إنهم فتية	مؤسسة التقويم الاسلامي ، بيروت	١٩٨٦
سلوى هرمز الملوحي	المتمردة	المطبوعات المسيحية ، بيروت	١٩٦٦
سلوى هرمز الملوحي	ضائعة في المدينة	المطبوعات المسيحية ، بيروت	١٩٦٧

سلوى هرمز الملوحي	مريم	المطبوعات المسيحية ، بيروت	١٩٨٢
سمر العطار	لينا لوحة فتاة دمشقية	الآفاق الجديدة ، بيروت	١٩٨١
سمر العطار	البيت في ساحة عرنوس	منشورات شربل بعيني ، استراليا	١٩٨٨
سهام ترجمان	آه يا انا	دار طلاس ، دمشق	س
سهام عبدالهادي	لعبة المزاج	الكاتب العربي ، دمشق	س
شذى برغوث	لوحات على جدار ريفي عتيق	دار النشر ، دمشق	١٩٩٦
صبحية عنداني	اعترافات امرأة فاشلة	دار الرائد ، حلب	١٩٨٣
ضياء قصبجي	امرأة في دائرة الخوف	دمشق	١٩٨٥
عايدة باقي	شجرة الياسمين	منشورات ذات السلاسل ، الكويت	١٩٨٩
غادة الخرساني	الحرب والحب	دار النهار ، بيروت	-
غادة الخرساني	لعبة القدر	مطابع الأهرام ، القاهرة	١٩٧٤
غادة الخرساني	حريق في الجنة	مطابع الأهرام ، القاهرة	١٩٧٦
غادة السمان	بيروت ٧٥	منشورات غادة السمان ، بيروت	١٩٧٥
غادة السمان	كوابيس بيروت	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٩
غادة السمان	ليلة المليار	منشورات غادة السمان ، بيروت	١٩٨٦
غادة السمان	الرواية المستحيلة/ فسيفساء دمشقية	منشورات غادة السمان ، بيروت	١٩٩٧
غادة السمان	سهرة تنكرية	منشورات غادة السمان ، بيروت	٢٠٠٢
غالية خوجه	الفارس الازرق	د .ن ، دمشق	١٩٩٧
غالية خوجه	برزخ اللهب	منشورات آرام ، دير الزور ،	١٩٩٩
غالية قباني	صباح امرأة	المركز الثقافي العربي ، بيروت	٢٠٠٠
غلاديس مطر	ثورة الخمل	دار نوفل للنشر	١٩٩٧
فادية شماس	الحب المحرم	دار المنهل ، دمشق	١٩٩٦
فادية شماس	رشا والدكتور	دار المنهل ، دمشق	١٩٩٧
فادية شماس	قرية خارج الزمن	دار أفنطة ، ستوكهولم	١٩٩٨
فادية شماس	إمرأة بين أشواك الحياة	دار أمواج ، بيروت	١٩٩٩

فاطمة ماوردي	الصقيع يحرق البراعم	دار المرساة ، اللاذقية	١٩٩٦
ألفة الادلبي	دمشق يا بسمة الحزن	وزارة الثقافة ، دمشق	١٩٨٠
ألفة الادلبي	حكاية جدي	دار طلاس ، دمشق	١٩٩١
فوزية المرعي	غريبة بين الشاهد والقبر	دار المقدسية ، دمشق	١٩٩٩
فيروز مالك	الصدفة والبحر	رواية ، د .ن .	١٩٧٧
قمر كيلاني	أيام مغربية	الكاتب العربي ، بيروت	١٩٦٥
قمر كيلاني	بستان الكرز	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٧٧
قمر كيلاني	الهودج	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٧٩
قمر كيلاني	حب وحرب	دار تشرين ، دمشق	١٩٨٠
قمر كيلاني	الاشباح	المنشأة الشعبية للنشر ، ليبيا	١٩٨١
قمر كيلاني	طائر النار	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨١
قمر كيلاني	نجمة والدار الكبيرة	مجلة الموقف العربي ، دمشق	١٩٨٢
قمر كيلاني	الدوامة	وزارة الثقافة ، دمشق	١٩٨٧
كوليت خوري	أيام معه	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٥٩
كوليت خوري	ليلة واحدة	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٦١
كوليت خوري	كيان	زهير بعلبكي ، بيروت	١٩٦٨
كوليت خوري	دمشق بيتي الكبير	دار الكتب ، بيروت	١٩٦٩
كوليت خوري	المرحلة المرة	زهير بعلبكي ، بيروت	١٩٦٩
كوليت خوري	ومر صيف	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٧٥
كوليت خوري	دعوة إلى القنيطرة	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٧٦
كوليت خوري	أيام مع الأيام	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٧٩
ليان ديراني	السهم الأخضر	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٩٦
ليلى اليافي	ثلوج تحت الشمس	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٦٠
ليلى اليافي	ثلوج تحت الشمس	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٦٢
ليلى اليافي	الواحة	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٢
لينا الحسن	معشوقة الشمس	دار طلاس ، دمشق	٢٠٠٠
لينا كيلاني	رواية المستقبل (ثلاثية)	وزارة الثقافة ، دمشق	١٩٩٧
مؤمنة شريف	مد بلا جزر	دار المنار ، بيروت	١٩٩٢

ماجدة بوظو	سجينة بين الظاهر والباطن	دار المجد للنشر ، اللاذقية	١٩٩١
ماجدة حمود	الحب السماوي (نص شبة روائي)	الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق	١٩٩٧
ماجدة موسى باشا	الطبيب المهاجر	دار النشر ، دمشق	-
ماري رشو	هرولة فوق سطح توليدو	دار الحصاد ، دمشق	١٩٩٣
ماري رشو	عند التلال بين الزهور	دار حوار ، اللاذقية	١٩٩٥
ماري رشو	توليدو ثانية	بالميرا للتوزيع ، دمشق	١٩٩٨
ماري رشو	الحب في ساعة غضب	دار الأهالي ، دمشق	١٩٩٨
ماري رشو	اول حب آخر حب	دار حوار ، اللاذقية	٢٠٠٢
ملاحة الخاني	خطوات في الضباب	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٣
ملاحة الخاني	بنات حارتنا	س	١٩٩٩
ملك حاج عبيد	الخروج من دائرة الانتظار	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٣
منيرة سياج	بلا هاوية	س	١٩٩٤
مها حسن	سيرة الآخر-اللامتناهي	دار الحوار ، اللاذقية	١٩٩٥
مية الرحبي	فرات	دمشق	١٩٩٨
نادرة بركات الحفار	الهاوية	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٤
نادرة بركات الحفار	الغروب الأخير	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٥
نادرة بركات الحفار	امرأة بلا عيون	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٨
نادرة بركات الحفار	امرأة في عيون الناس	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٨٨
ناديا الغزي	شروال برهوم	دمشق	١٩٩٣
ناديا خوست	حب في بلاد الشام	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٩٥
ناديا خوست	عشية ليلة الحرب	د .ن ، دمشق	١٩٩٥
ناديا خوست	أعاصير في بلاد الشام	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٩٨
ناديا خوست	شهداء وعشاق في بلاد الشام	اتحاد الكتاب العرب ،دمشق	٢٠٠٠
ناديا شومان	زمن الياسمين	المبتدأ للدراسات والنشر ، بيروت	١٩٩٦
ناديا شومان	خطى كتبت علينا	دار الحصاد ، دمشق	١٩٩٧
نجوى القلعجي	رفيق القرن العشرين	المؤسسة العربية ، بيروت	-

نضال الصالح	حجر الموتى	د .ن	١٩٩١
نوال تقي الدين	فجر الحب	مطبعة دار الجمهورية ، دمشق	١٩٩٥
هنرييت عبودي	الظهر العاري	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٦
يام نؤيلاتي وام عصام	أرصفة السأم	مطبعة الأمن القومي ، دمشق	١٩٧٣
هيام نويلاتي	في الليل	دار الصرخة ، دمشق	١٩٥٩
هيفاء البيطار	يوميات مطلقة	الأهالي ، دمشق	١٩٨٤
هيفاء البيطار	قبو العباسيين	الأهالي ، دمشق	١٩٩٥
هيفاء البيطار	افراح صغيرة ، افراح اخيرة	الأهالي ، دمشق	١٩٩٦
هيفاء البيطار	نسر بجناح وحيد	مكتبة باليرا ، اللاذقية	١٩٩٨
هيفاء البيطار	امرأة من طابقين	باليرا اللاذقية	١٩٩٩
هيفاء البيطار	الأبواب المواربة	دار نلسن ، السويد	٢٠٠١
وداد سكاكيني	اروى بنت الخطوب	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٤٩
وداد سكاكيني	الحب المحرم	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٥٣
وداد قباني	القلب النبيل	دمشق	١٩٩٤
وصال سمير	زينة	الاهالي للطباعة والنشر ، دمشق	١٩٩٦
وليدة عتو	امرأة لا تعرف الخوف	الكنوز الذهبية ، دمشق	١٩٩١
وهيبة شوكت محمد	الأنتصار موتا	دار بترا ، دمشق	١٩٩٦
يسرى الأيوبي	بستان البرتقال	دار الجمهورية ، دمشق	١٩٩٠
يمنى الزيبق	وجوه في زمن الحرب	د .ن .	١٩٩٣

لبنان

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
ابريزا المعوشي	هل اغفر له؟	دار الثقافة للنشر ، بيروت	١٩٦٢
ابريزا المعوشي	انا من الشرق	دار لبنان ، بيروت	١٩٦٦
ابريزا المعوشي	الثلج الأسود	شركة الطبع اللبنانية ، بيروت	١٩٨٠
ابريزا المعوشي	ويبقى السؤال	دار صادر ، بيروت	١٩٨٨
ابريزا المعوشي	شمسه لا تغيب	دار الجيل ، بيروت	١٩٩٥
اعتدال رافع	الصقر	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	-

افلين توينى بسترس	يد الله	دار بوسار ، باريس	١٩٢٦
افلين توينى بسترس	تحت عصا الخياط (بالفرنسية)	د .ن ، بيروت	١٩٥٨
افلين عقاد	الختان	دار هارمتن ، باريس	١٩٨٢
افلين عقاد	خشخاش الجزرة	دار هارمتن ، باريس	١٩٨٨
افلين عقاد	جراح الكلمات ، حكاية تونس	منشورات انديغو/ نساء ، باريس	١٩٩٣
افلين متى كنعان	بيضاء	مجلة شعر ، بيروت	١٩٦٣
الهام شمعون عبد النور	اسمى	دار هارمتن ، باريس	١٩٩٩
الهام عبد النور	اسماء	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٩
الهام منصور	إلى هبى : سيرة أولى	دار الفارابي ، بيروت	١٩٩١
الهام منصور	هبى في رحلة الجسد	مختارات ، بيروت	١٩٩٤
الهام منصور	انا هي انت	رياض الريس ، بيروت	٢٠٠٠
الهام منصور	حين كنت رجلا	رياض الريس ، بيروت	٢٠٠٢
الهام منصور	صوت الناي أو سيرة المكان	الذاكرة ، حمص	٩٩٤١
اليس بطرس البستاني	صائبة	المطبعة الادبية ، بيروت	١٨٩١
ام حسان الحلو	عفاف	دار ابن حزم ، بيروت	١٩٩٣
امية حمدان	وانتظر	المكتبة العصرية ، صيدا	١٩٦٦
امية حمدان	نقطة البيكار	دار الاتحاد ، بيروت	١٩٧٨
امية حمدان	الازرق القادم مع الريح	الآفاق الجديدة ، بيروت	١٩٧٩
اميلي نصرالله	طيور أيلول	الدار الأهلية ، بيروت	١٩٦٢
اميلي نصرالله	شجرة الدفلى	مطبعة النجوى ، بيروت	١٩٦٨
اميلي نصرالله	الرهينة	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٧٤
اميلي نصرالله	الباهرة	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٨٠
اميلي نصرالله	تلك الذكريات	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٨٠
اميلي نصرالله	الإقلاع عكس الزمن	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٨١
اميلي نصرالله	الجمر الغافي	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٩٥
اندريه طربيه	ظمأنه في واحة	مكتبة المعارف ، بيروت	١٩٦١
اندريه عرقتنجي	موشح من اجل غريق	د .ن ، بيروت	١٩٧٨
ايثيل عدنان	الست ماري روز	منشورات النساء ، باريس	١٩٧٧

ايثيل عدنان ، ت :	الست ماري روز جيروم شاهين	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٧٩
ايمان البقاعي	الارملة	دار التوفيق ، بيروت	١٩٨٢
ايمان البقاعي	ومني الوفاء	بيروت	١٩٨٣
ايمان البقاعي	عزة	المركز العربي للثقافة ، بيروت	١٩٩٦
ايمان يونس	باء مثل بيت . . .	المسار للنشر والأبحاث ، بيروت	١٩٩٧
ايمي خير	سلمى وقريتها	منشورات مادلين ، باريس	١٩٣٣
بلقيس حوماني	الأسرة البيضاء	بيروت	-
بلقيس حوماني	حي اللجى	منشورات حمد ، بيروت	١٩٦٩
بلقيس حوماني	سأمر على الأحزان	مكتبة المعارف ، بيروت	١٩٧٥
تريسي شمعون	امالي	بيروت	-
تيريز خبصا	الندوب (بالفرنسية)	د . ن ، بيروت	١٩٩٥
تيريز عواد بصبوص	الكاتبة	د .ن ، بيروت	١٩٩٣
تيريز عواد بصبوص	روايتي	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
جاكلين مسابكي	ذاكرة الأرز (بالفرنسية)	دار روبيرلامونت ، باريس	١٩٨٩
جان أرقش	الأمير المصلوب (بالفرنسية)	دار مكتبة بلون ، باريس	١٩٣٨
جنان جارودي السعيد	هذا أنت ؟	دار النهار للنشر ، بيروت	١٩٧٥
جنان جارودي السعيد	لألا بريد الشمس	دار الأفاق الجديدة بيروت	١٩٨٠
جنان جارودي السعيد	استغاثات الفجر	دار الريحاني ، بيروت	١٩٨٩
جنان جارودي السعيد	من أنت؟	دار الريحاني ، بيروت	١٩٩٠
جورجين ملاط	الزمرد كان أزرق (بالفرنسية)	بطاقات العالم العربي ، بيروت	١٩٩٥
جوزفين مجاعص	غادة الشوير	المطبعة الأدبية ، بيروت	١٩٣٣
جوسلين ج . عواد	خمسين (بالفرنسية)	دار البين ميشيل ، باريس	١٩٩٤
جوليات عاد شحود	أفق لا يرتسم	د .ن .	١٩٩٥
جوليات عاد شحود	سفر في الذات	د .ن .	١٩٩٥
حبوبة حداد	دموع الفجر	د .ن	د .ت
حبيبة شعبان	البطلة	العرفان ، صيدا	١٩٣٦
حلا معلوف	الجانية	-	١٩٢٢

حلا معلوف	لأتممت الواجب أو عاقبة بنت الحان (بالفرنسية)	باريس	١٩٣١
حنان الشيخ	انتحار رجل ميت	دار النهار- بيروت	١٩٧٠
حنان الشيخ	فرس الشيطان	دار النهار- بيروت	١٩٧٥
حنان الشيخ	حكاية زهرة	د .ن ، بيروت	١٩٨٠
حنان الشيخ	مسك الغزال	دار الآداب ، بيروت	١٩٨٦
حنان الشيخ	بريد بيروت	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٢
حنان الشيخ	انها لندن يا عزيزي	دار الآداب ، بيروت	٢٠٠٠
حياة القاق	عذراء للبيع	بيروت	١٩٧٠
حياة القاق	غراميات تلميذة	مؤسسة الهيثم ، بيروت	١٩٨١
دزيريه صادق عزيز	عطر السعادة (بالفرنسية)	دار روبير لافونت ،باريس	١٩٩٤
دزيريه صادق عزيز	صمت الأرز (بالفرنسية)	دار روبير لافونت ، باريس	١٩٩٥
دزيريه صادق عزيز	طفل الأرز (سيرة)	دار البين ميشيل-شباب ، باريس	١٩٩٥
دنيز عمون	غضب (بالفرنسية)	د .ن ، بيروت	١٩٧٣
دومينيك اده	لماذا الدنيا مظلمة (بالفرنسية)	دار سويل ، باريس	١٩٩٩
رابحة أحمد الجميلي	شيء منه	دار مكتبة الحياة ، بيروت	١٩٧٠
رجاء عبد الله	سر الاشارة الحمراء	س	س
رجاء نعمة	طرف الخيط	الآفاق الجديدة ، بيروت	١٩٧٣
رجاء نعمة	كانت المدن ملونة	دار الهلال ، القاهرة	١٩٧٩
رجاء نعمة	مريم النور	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٥
رفيف فتوح	لا شيء يهمني	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٧١
روز غريب	المعنى الكبير	بيت الحكمة ، بيروت	١٩٧١
رينيه ابو راشد	لمن اعود ؟	بيروت	١٩٦٠
رينيه ابو راشد	لمن اكون	د .ن . ، بيروت	١٩٦٠
رينيه ابو راشد	عذراء وشاعر	الشركة العربيةللتوزيع ، بيروت	١٩٦٢
رينيه الحايك	البشر والسماء	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٤
رينيه الحايك	بورتريه للنسيان	المركز الثقافي العربي ،بيروت	١٩٩٤

رينيه الحايك	شتاء مهجور	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٦
رينيه الحايك	بيوت المساء	دار الجمل ، كولونيا ،	١٩٩٧
رينيه الحايك	العابر	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٩
رينيه الحايك	بلاد الثلوج	المركز الثقافي العربي ،بيروت	٢٠٠١
زينب فواز	حسن العواقب أو غادة الزهراء	المطبعة الهندية ،القاهرة	١٨٩٩
زينب فواز	الملك قورش	المطبعة الهندية ، القاهرة	١٩٠٥
زينة غندور	العسل (بالانجليزية) ت : ثائر ديب	دار الآداب ،بيروت	٢٠٠٢
سعاد الأسعد	إشراقة الفجر	المؤسسة العربية ، بيروت	-
سلمى قميره	قبل الأوان	بيروت	١٩٦٠
سلوى الرحباني	وجهي الآخر	دار الفكر ، بيروت	١٩٩٢
سمر يزبك	طفلة السماء	دار الكنوز الأدبية ، بيروت	٢٠٠٢
سميحة الكحلوني	عذبوني	د .ن ، بيروت	د .ت
سميحة الكحلوني	امرأة ضائعة	مطابع الوفاء ، بيروت	١٩٦٠
سميحة الكحلوني	اعترافات قاض	دار الجيل ، بيروت	١٩٧٢
سميحة الكحلوني	اعترافات طبيب نفسي	دار الجيل ، بيروت	١٩٧٤
سميرة أبو حمدان	اجازة على الشاطىء	دار الانتشار العربي ، بيروت	١٩٩٨
سناء داري	اجراس الرحيل البيضاء	دار الحداثة ، بيروت	١٩٩٢
سنية سلمان	أينك رندلي	دار الهاشم ، بيروت	١٩٩٥
صباح محي الدين	خمر الشباب	مكتبة الحياة ، بيروت	١٩٥٩
عبلة فرهود	السعادة على المسن الزلف	دار ايفراغون ،الكيبيك ، كندا	١٩٩٨
عزة أغا ملك	الصندوق الصغير (بالفرنسية)	دار جروس ،طرابلس ، لبنان	١٩٩٦
عفيفة كرم	كليوباترا	-	-
عفيفة كرم	محمد علي الكبير	-	-
عفيفة كرم	نانسي ستار	-	-
عفيفة كرم	بديعة وفؤاد	مطبعة الهدى ، نيويورك	١٩٠٦
عفيفة كرم	فاطمة البدوية	مطبعة الهدى ، نيويورك	١٩٠٦
عفيفة كرم	غادة عمشيت	مطبعة الهدى ، نيويورك	١٩١٤

علوية صبح	مريم الحكايا	دار الآداب ،بيروت	٢٠٠٢
علياء دالاتي	خدعتني المرآة	منشورات عشتروت ، بيروت	١٩٦٨
علياء دالاتي	بطل على صدري	الشركة الشرقية ، بيروت	١٩٦٩
علياء دالاتي	ليالي الحب	التجارية المتحدة ، بيروت	١٩٦٩
علياء دالاتي	نساء من جهنم	الشركة الشرقية ، بيروت	١٩٦٩
علياء دالاتي	مراهقة حتى إشعار آخر	الشركة الشرقية ، بيروت	١٩٧٠
علياء دالاتي	شارع العشاق	الشركة الشرقية ، بيروت	١٩٧٢
علياء دالاتي	قاموس الحب	الشركة الشرقية ، بيروت	١٩٧٢
علياء دالاتي	تائهة في بيروت	مكتبة المعارف ، بيروت ، ط٢	١٩٧٣
علياء دالاتي	لن اقتل وطني	دار المسيرة ، بيروت	١٩٧٧
علياء دالاتي	هاربة من القدر	دار المسيرة ، بيروت	١٩٧٧
علياء دالاتي	أنت وأنا	مكتبة المعارف ، بيروت	١٩٨٢
علياء دالاتي	دمعة حب في باريس	مكتبة المعارف ، بيروت	١٩٩٥
غادة الخرسا	لعبة القدر	د .ن . ، مطابع الاهرام ،القاهرة	١٩٧٤
غادة الخرسا	حريق في الجنة	مطابع الأهرام ، القاهرة	١٩٧٦
غادة الخرسا	الحرب والحب	مطابع دار السياسة ، الكويت	١٩٨٢
فدوى المضب	المرحلة المرة	-	-
فريدة عطية	بهجة المخدرات	المطبعة الأميركية ، بيروت	١٨٩٣
فريدة عطية	بين عرشين	مكتبة النجاح طرابلس ،لبنان	١٩١٢
فينوس خوري (غاتا)	اللامتكيفون (بالفرنسية)	دار روشيه ، باريس	١٩٧١
فينوس خوري (غاتا)	حوارحول بهلوان او مسيح (بالفرنسية)	الفرنسيون المتحدون باريس	١٩٧٥
فينوس خوري (غاتا)	الما المدروزة اليد (بالفرنسية)	دار ريجين دي مورج ، باريس	١٩٧٧
فينوس خوري (غاتا)	الابن المصبر (بالفرنسية)	بييريبلفو ، باريس	١٩٨٠
فينوس خوري (غاتا)	الابن المصبر ت : سمير سعد	ابن خلدون ، بيروت ،	١٩٨٣
فينوس خوري (غاتا)	ضجة من أجل قمر ميت (بالفرنسية)	دار فلاماريون ، باريس	١٩٨٣
فينوس خوري (غاتا)	لا ظل للموتى (بالفرنسية)	دار فلاماريون ، باريس	١٩٨٤

فينوس خوري (غانا)	البيت الميت (بالفرنسية)	دار فلاماريون ، باريس	١٩٨٦
فينوس خوري (غانا)	بايارفين (بالفرنسية)	دار فلاماريون ، باريس	١٩٨٨
فينوس خوري (غانا)	اختفاء أولمبيا (بالفرنسية)	دار رامسي ، باريس	١٩٨٩
فينوس خوري (غانا)	عشيقة الوجيه (بالفرنسية)	دار سيفير ، باريس	١٩٩٢
فينوس خوري (غانا)	خطيبات راس تينيس (بالفرنسية)	دار جان كلود لاتي ، باريس	١٩٩٥
فينوس خوري (غانا)	العظيمة (بالفرنسية)	أكستود ، فرنسا	١٩٩٦
فيوليت طراد الخوري	زهور الاقحوان	درعون ، مطبعة الجبل لمبنان	١٩٨٧
فيوليت طراد الخوري	هيفاء	دار المشرق ، بيروت	١٩٨٨
فيوليت طراد الخوري	حزن المدينة	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٩٥
فيوليت طرد الخوري	قرية اسمها حب	مؤسسة نوفل ، بيروت	١٩٩٥
فيولين برانس	الأوغندي الأبيض (بالفرنسية)	-	-
فيولين برانس	حصار صور (بالفرنسية)	-	-
كاترين معلوف داغر	غصة في القلب	دار الحياة ، بيروت	١٩٦٥
كاترين معلوف داغر	كفاح امرأة	دار الحياة ، بيروت	١٩٦٥
لبيبة صوايا	حسناء سالونيك	المطبعة البطريركية ، دمشق	١٩٠٩
لبيبة هاشم	قلب الرجل	المعارف ، القاهرة	١٩٠٤
لبيبة هاشم	شيرين	مجلة فتاة الشرق ، القاهرة	١٩٠٧
ليلى بركات	تحت الكروم في بلاد الدروز (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٣
ليلى بركات	حزن العربية السعيدة	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٤
	(بالفرنسية)		
ليلى بركات	لماذا البكاء على الفرات (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
ليلى بعلبكي	أنا أحيا	دار مجلة شعر ، بيروت	١٩٥٨
ليلى بعلبكي	الألهة الممسوخة	دار مجلة شعر ، بيروت	١٩٦٠
ليلى عسيران	لن نموت غداً	دار الطليعة ، بيروت	١٩٦٢
ليلى عسيران	الحوار الاخرس	دار الطليعة ، بيروت	١٩٦٣

ليلى عسيران	المدينة الفارغة	متبة الحياة ، بيروت	١٩٦٦
ليلى عسيران	عصافير الفجر	دار الطليعة ، بيروت	١٩٦٨
ليلى عسيران	خط الافعى	دار الفتح ، بيروت	١٩٧٢
ليلى عسيران	قلعة الاسطى	دار النهار ، بيروت	١٩٧٩
ليلى عسيران	جسر الحجر	دار العودة ، بيروت	١٩٨٢
ليلى عسيران	الاستراحة	شركة المطبوعات ، بيروت	١٩٨٨
ليلى عسيران	شرائط ملونة	دار الريس ، لندن	١٩٩٤
ليلى عسيران	طائر من القمر	دار النهار ، بيروت	١٩٩٦
ليلى عسيران	حوار الكلمات في الغيبوبة	مركز الاهرام ، القاهرة	١٩٩٨
ليلى عسيران	الغيبوبة	دار الأهرام للنشر ،القاهرة	١٩٩٨
ليليان القاضي	اللقاء الجريح	دار الثقافة ، بيروت	١٩٩٣
ليليان القاضي	امرأة فوق القدر	دار المفيد ، بيروت	١٩٩٥
لينا مر نعمة	مثل السيل الهادر (بالفرنسية)	دار عشتار ، بيروت	١٩٨٧
مؤمنة بشر العوف	مد بلا جزر	دار المنارة ، بيروت	١٩٩٢
ماجدة عطارمراد	مراهقة	دار الروائع ، بيروت	١٩٦٦
ماجدةعطار مراد	في البدء كان الحب	دار الآفاق ، بيروت	١٩٧٨
مادلين ارقش	منى	مطبعة الاتحاد ، بيروت	١٩٥٢
مادلين ارقش	تقدم في رحاب الهياكل	مطابع الزمن ، بيروت	١٩٩٥
منى جبور	فتاة تافهة	مكتبة الحياة ، بيروت	١٩٦٢
منى جبور	الغربان والمسوخ البيضاء	مكتبة الحياة ، بيروت	١٩٦٦
منى شاتيلا	الخائبون	دار كتابات ، بيروت	١٩٩٥
منى فياض	تأخر الوقت	دار المسار ، بيروت	١٩٩٧
مونيك صفا	عازف الكمان في دير القمر (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٩١
مي الحسني	وانحسر الظلام	دار البلاغة ، بيروت	١٩٨٧
مي سعد	الحب يشفي من الايدز	نجيب سعد ، بيروت	١٩٩٢
ميراي سابا	العفاف الجريح	بيروت	١٩٨٤
ناديا ظافر شعبان	رحلة الطفلة	دار الآفاق الجديدة ،بيروت	١٩٩١

نجوى بركات	المحول	دار مختارات ، بيروت	١٩٨٦
نجوى بركات	حياة وآلام احمد بن سيلانه	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٥
نجوى بركات	باص الاوادم	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٦
نجوى بركات	مستأجرة الوعاء الحديدي (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٧
نجوى بركات	يا سلام	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٨
نهاد سلامة	المحرومة (بالفرنسية)	داراللغات المعاصرة ،فرنسا	١٩٧٣
نهى حسن البنا	جرح لم يلتأم	دار الهادي ، بيروت	٢٠٠٠
نهى حمود	سهد وظلال	دار الجديد ، بيروت	١٩٩٦
نهى سمارة	في مستنقع المدينة	زهير بعلبكي ، بيروت	١٩٧٣
نور سلمان	فضحكت	النشر للجامعيين ، بيروت	١٩٦٠
هادية سعيد	بستان اسود	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٦
هالة البيطار	الرجوع	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٦
هدى بركات	حجر الضحك	دار رياض الريس ، لندن	١٩٩٠
هدى بركات	أهل الهوى	دار النهار ، بيروت	١٩٩٣
هدى بركات	حارث المياه	دار النهار ، بيروت	١٩٩٨
هدى كريم ، ت : بسام حجار	السيارة المشطورة	دار الساقي ، لندن	-
هند سلامة	زلة الجسد	بيروت	-
هند سلامة	الحان ضائعة	مطابع الاستقلال ، بيروت	١٩٥٠
هند سلامة	الحجاب المهتوك	دار الثقافة ، بيروت	١٩٦٢
هند سلامة	الدمى الحية	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٦٨
هند سلامة	سمراء الشاطىء	معتوق اخوان ، بيروت	١٩٧٣

العراق

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
أمنة الصدر (بنت الهدى)	الفضيلة تنتصر	مطبعة الآداب ، النجف	
أمنة الصدر (بنت الهدى)	امرأتان ورجل	دار التعارف ، بيروت ، (ط٣)	١٩٧٣
أمنة الصدر (بنت الهدى)	ليتني كنت اعلم	مطبعة الآداب ، النجف	١٩٧٤

آمنة الصدر (بنت الهدى)	الخالة الضائعة	دار التعارف ، بيروت	١٩٧٨
آمنة الصدر (بنت الهدى)	الباحثة عن الحقيقة	دار التعارف ، بيروت ،(ط٢)	١٩٨٠
آمنة الصدر (بنت الهدى)	لقاء في المستشفى	دار التعارف ، بيروت	١٩٨٠
ابتسام عبد الله	فجر نهار وحشي	مطبعة الاديب ، بغداد	١٩٨٥
ابتسام عبد الله	ممر الى الليل	الشؤون الثقافية ، بغداد	١٩٨٨
ابتسام عبد الله	مطر أسود مطر أحمر	دار البزاز ، لندن	١٩٩٤
ابتسام عبد الله	ميسوبوتاميا (بين النهرين)	الشؤون الثقافية ، بغداد	٢٠٠١
ارادة الجبوري	عطر التفاح	الشؤون الثقافية ، بغداد	١٩٩٦
بتول الخضيري	كم بدت السماء قريبة	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٩
بتول الخضيري	كم بدت السماء قريبة (بالإنجليزية)	دار بانثيون ، نيويورك	٢٠٠١
بديعة أمين	طائر الحقيقة	بغداد	٢٠٠١
ثريا الدين شيخ العرب	لست دمية	وزارة الثقافة دار الرشيد ، بغداد	١٩٨١
حربية محمد	جريمة رجل	مطابع الجامعة ، بغداد	١٩٥٣
حربية محمد	من الجاني	مطابع الجامعة ، بغداد	١٩٥٤
حنان جاسم حلاوي	يا كوكبتي	د .ن	١٩٩١
حياة النهر (حياة الزبيدي)	الشاه	بغداد ، د .ند	د .ت
حياة شرارة	اذا الأيام أغسقت	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٠
خولة الرومي	رقصة الرمال	دار المدى ، دمشق	س
ديزي الأمير	وعود للبيع	بيروت	-
ديزي الأمير	البلد البعيد الذي نحب	بيروت	١٩٦٤
ديزي الأمير	ثم تعود الموجة	بيروت	١٩٩٨
ذكرى محمد نادر	قبل اكتمال القرن	جائزة اندية الفتيات ، الشارقة	-
سعاد الزاملي	خفايا القدر	مطابع القرى ، النجف	١٩٧٠
سلام خياط	ممنوع الدخول	برس انترناشيونال ، لندن	١٩٨٤
سليمة خضير	نخيل وقيثارة	النهضة ، بيروت	١٩٧٢
سميرة الدراجي	رسالة غفران	مطابع الزوراء ، الموصل	١٩٧٩
سميرة المانع	السابقون واللاحقون	دار العودة ، بيروت	١٩٧٢
سميرة المانع	الثنائية اللندنية	لندن	١٩٧٩

سميرة المانع	حبل السرة	منشورات الاغتراب الأدبي ، لندن	١٩٩٠
سميرة المانع	القامعون	دار المدى ، دمشق	١٩٩٧
سهيلة الحسيني	انتم يا من هناك	دار الاتحاد ، بيروت	١٩٧٢
سهيلة داود سلمان	الطريق السريع	دار الصباح ، عمان	١٩٩٤
سهيلة داود سلمان	القهر	دار الصباح ، عمان	١٩٩٤
شرقية الراوي	عيناك علمتاني	مطابع دار السياسة ،الكويت	١٩٧٢
صبرية محمد	جريمة رجل	جامعة بغداد	١٩٥٣
صبرية محمد	الرجل هو الجاني	جامعة بغداد	١٩٥٤
صفية الدبوني	مسألة شرف	القاهرة	١٩٦٧
عالية ممدوح	ليلى والذئب	دار الحرية ، بغداد	١٩٨١
عالية ممدوح	حبات النفتالين	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٦
عالية ممدوح	الولع	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٥
غادة الصحراء	هلمن معبد آخر	المعارف للطباعة والنشر ،بيروت	١٩٦٥
فتاة بغداد	ليلة الحياة	مجلة الغصون ، بغداد	١٩٤٩
فتاة بغداد	بريد القدر	مجلة الغصون ، بغداد	١٩٥٠
لطفية الدليمي	من يرث الفردوس	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٧
لطفية الدليمي	بذور النار	الشؤون الثقافية ، بغداد	١٩٨٨
لطيفة الدليمي	عالم النساء الوحيدات	الشؤون الثقافية ، بغداد	١٩٨٦
لطيفة عبد الحسين	مات النهار	بغداد	١٩٦٦
ليلى عبدالقادر	ناديا	مطبعة المتنبي ، بغداد	١٩٥٧
مائدة الربيعي	جنة الحب	مطبعة العربي ، النجف	١٩٦٨
مائدة الربيعي	الحب والغفران	مطبعة القضاء ، النجف	١٩٧١
مليحة اسحق	عقلي دليلي	-	١٩٤٨
مليحة اسحق	رائعة	القاهرة	١٩٥٢
ميسلون هادي	العالم ناقصاً واحد	الشؤون الثقافية ، بغداد	١٩٩٦
ميسلون هادي	العيون السود	دار الشروق ، عمان	٢٠٠٢
ناجية حمدي	من الجاني ؟	بغداد	١٩٥٤

ناجية حمدي	أربع نسـاء	مطبعة المعارف ، بغداد	١٩٥٥
ناصرة السعدون	لو دامت الأفياء	مطبعة بابل ، بغداد	١٩٨٦
ناصرة السعدون	ذاكرة المدارات	بيت سين ، بغداد	١٩٨٩
نورية السعيدي	الهمس الصامت	مطبعة العبايجي ، بغداد	١٩٧٨
هاديا سعيد	بستان أسود	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٦
هدية حسين	بنت الخان	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠١
هدية حسين	في الطريق اليهم	فصل في الراي ٢٠٠٣/١١/٨	٢٠٠٣
هدية حسين	ما بعد الحب	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٣
هيفاء زنكنة	في أروقة الذاكرة	دار الحكمة ، لندن	١٩٩٥

الكـويت

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
اقبال الغربللي	شذا الأيام	منشورات ، ذات السلاسل ، الكويت	١٩٧٩
اقبال الغربللي	أدب بلا مرافئ	مطابع دار السياسة ، الكويت	س
حياة الفهد	عتاب	مطابع صوت الخليج ، الكويت	د .ت
خولة القزويني	مطلقة من واقع الحياة	دار أهل البيت ، بيروت	١٩٨٦
خولة القزويني	عندما يفكر الرجل	الألفين الكويت	١٩٨٧
خولة القزويني	جراحات الزمن الرديء	دار الصفوة ، بيروت	١٩٩٣
خولة القزويني	سيدات وآنسات	دار الصفوة ، بيروت	١٩٩٤
خولة القزويني	مذكرات مغتربة	دار الصفوة ، بيروت	١٩٩٥
خولة القزويني	البيت الدافيء	دار الصفوة ، بيروت	١٩٩٦
خولة القزويني	مذكرات مغتربة	صوت الخليج	-
سعاد الولايتي	واكويتاه	د .ن ، الكويت	١٩٩٢
سعاد الولايتي	وانقشع الضباب	مكتبة المنار ، الكويت	د .ت
سلوى باجس	امرأة تشغل منصباً محترماً	الربيعان ، الكويت	١٩٨٩
طيبة احمد الابراهيم	أشواك الربيع	-	-
طيبة احمد الابراهيم	البلهاء	-	-

طيبة احمد الابراهيم	القرية السرية (خيال علمي)	-	-
طيبة احمد الابراهيم	الكوكب ساسون (خيال علمي)	-	-
طيبة احمد الابراهيم	الانسان المتعدد (خيال علمي)	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	١٩٩١
طيبة احمد الابراهيم	الانسان الباهت (خيال علمي)	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	١٩٩٢
طيبة احمد الابراهيم	انقراض الرجل (خيال علمي)	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	١٩٩٢
طيبة احمد الابراهيم	ظلال الحقيقة (خيال علمي)	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	١٩٩٥
طيبة احمد الابراهيم	مذكرات خادم	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	١٩٩٥
طيبة احمد الابراهيم	دائرية الزمن (خيال علمي)	مؤسسة دار التعاون/القاهرة	٢٠٠٣
طيبة احمد الابراهيم	القلب القاسي	د .ن	د .ت
طيبة احمد الابراهيم	لعنة المال	المؤسسة العربية الحديثة ،القاهرة	د .ت
عزيزة المفرج	زنزانة ٦٠	-	١٩٩٤
فاطمة العلي	وجوه في الزحام	مطبعة حكومة الكويت ، الكويت	١٩٧١
فاطمة العلي	الأمنية الكبرى	مجلة النهضة ، الكويت	١٩٧٤
فوزية الدريع	برود النساء	دار هانيء ، عمان	١٩٩٣
فوزية الشويش	الشمس مذبوحة والليل محبوس	دار المدى/ دمشق	١٩٩٧
فوزية الشويش	مزون	دار الكنوز الادبية ، بيروت	٢٠٠١
فوزية الشويش	حجر على حجر	دار الكنوز الادبية ، بيروت	٢٠٠٣
ليلى العثمان	المرأة والقطة	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٨٥
ليلى العثمان	وسمية تخرج من البحر	دار ربيعان ، الكويت	١٩٨٦
ليلى العثمان	العصعص	دار المدى ، دمشق	٢٠٠٢
نورية السداني	الحرمان	مؤسسة السداني ، الكويت	١٩٧٢
نورية السداني	واحة العبور	مؤسسة السداني ، الكويت	١٩٧٢
السعودية			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**
أمل شطا	آدم يا سيدي	شركة المدينة للطباعة ، المدينة المنورة	س

أمل شطا	غداً انسى	دار تهامة ، جدة	١٩٨٠
أمل شطا	لا عاش قلبي	شركة المدينة للطباعة والنشر ،جدة	١٩٩٠
أمونة ق.ع	مريم	س	س
بهية بوسبيت	درة من الاحساء	مؤسسة الجزيرة ، الرياض	١٩٨٧
بهية بوسبيت	امرأة على فوهة البركان	عالم الكتب ، الرياض	١٩٩٦
رجاء عالم	صفر/٤	النادي الأدبي ، جدة	١٩٨٧
رجاء عالم	طريق الحرير	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٥
رجاء عالم وشادية عالم	مسرى يا رقيب	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٧
رجاء عالم وشادية عالم	بنت العابد النارية		
رجاء عالم وشادية عالم	سيرة مسرى جواهر		
رجاء عالم	سيدي وحدانه	المركز الثقافي العربي ، بيروت	١٩٩٨
رجاء عالم	حبى	المركز الثقافي العربي ، بيروت	٢٠٠٠
رجاء عالم	خاتم	المركز الثقافي العربي ، بيروت	٢٠٠١
رجاء عالم	نهر الحيوان	دار الآداب ، بيروت	س
سلوى دمنهوري	صراع عقلي وعاطفتي	دار الخشرمي للنشر والتوزيع	د.ت
سلوى دمنهوري	اللعنة	مطابع الصفا	١٩٩٤
سميرة خاشقجي	بريق عينيك	المكتب التجاري ، بيروت ، ط٢	١٩٦٣
سميرة خاشقجي	وتمضي الأيام	منشورات بعلبكي ، بيروت	١٩٧١
سميرة خاشقجي	ودعت آمالي	منشورات بعلبكي ، بيروت	١٩٧١
سميرة خاشقجي	قطرات من الدموع	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٧٣
سميرة خاشقجي	وادي الدموع	منشورات بعلبكي ، بيروت	١٩٧٩
سميرة خاشقجي	وراء الضباب	منشورات بعلبكي ، بيروت	١٩٧١
سميرة خاشقجي	تلال في رمال	دار الشرقية ، الرياض	١٩٨٣
سميرة خاشقجي	ذكريات دامعة	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٩٣
سميرة خاشقجي	مأتم الورد	منشورات بعلبكي ، بيروت	١٩٩٣
سميرة لاري	حصان من القمر	د. ن	د.ت
سميرة لاري	حافية إلى الشمس	د. ن	د.ت

صفية احمد بغدادي	الضياع والنور بيهر؟	مطابع سحر ، جدة	١٩٨٧
صفية عنبر	عفوا يا آدم	د .ن . ، دار مصر للطباعة ، القاهرة	١٩٨٦
صفية عنبر	وهج ، بين رماد السنين	الدار العربية للموسوعات ، بيروت	١٩٨٨
صفية عنبر	جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد	مطابع الأهرام ، القاهرة	١٩٩٢
صفية عنبر	افتقدتك يوم أحببتك	مطابع الأهرام ، القاهرة	١٩٩٣
صفية عنبر	أنت حبي لن نفترق معا الى الأبد	دار الراوي ، الدمام	١٩٩٩
ظافرة المسلول	ومات خوفي	إصدارات النخيل ، الرياض	١٩٩٠
عائشة زاهر	بسمة من بحيرات الدموع	س	س
عائشة عبد القادر حماد	بين عهدين	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٣
عائشة عبد القادر حماد	امرأة من عصرنا	دار المهرجان للإعلان ، جدة	١٩٩٠
عزة فؤاد شاكر	اليك وحدك	دار الوطن العربي ،القاهرة	١٩٨٩
قماشة عليان	انثى العنكبوت جائزة المبدعات ، الشارقة	رشاد برس ، بيروت	-
قماشة عليان	بكاء تحت المطر	رشاد برس ، بيروت	-
قماشة عليان	عيون على السماء جائزة ابها ٢٠٠٠	رشاد برس ، بيروت	-
ليلى الجهني	الفردوس اليباب	منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا	١٩٩٩
منيرة شيحة	الفجر الكاذب	دار الصميعي ، الرياض	١٩٩٣
مها محمد الفيصل	توبة وسليّى	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٣
نداء ابو علي	مزامير من ورق	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٣
نورة الغامدي	وجهة البوصلة	المؤسسة العربية ، بيروت	٢٠٠٢
هدى الرشيد	غداً سيكون الخميس	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٧
هدى الرشيد	عبث	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٨٠
هند باغفار	البراءة المفقودة	مطابع المصري ، بيروت	١٩٧٢

هند باغفار	جروح في جبين الحياة	نادي الطائف الأدبي ، الطائف	١٩٧٨
هند باغفار	العطاء الأكبر	د .ن	١٩٧٩
هند باغفار	الهدية	د .ن	١٩٧٩
هند باغفار	الرحلة الأخيرة	د .ن	١٩٨٠
هند باغفار	رباط الولايا	د .ن ، جدة	١٩٨٧
هيام الكيلاني	الليل والغرباء	س	س

الامارات

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
باسمة يونس	ملائكة وشياطين	د .ن ، دبي	١٩٩٠
كلثم جبر	أنت وغابة الصمت والتردد	مؤسسة العهد ، الدوحة	١٩٨٧
ميسون صقر	ريحانة	دار الهلال ، القاهرة	٢٠٠٣

البحرين

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
فوزية رشيد	الحصار	دار الفارابي للنشر ، بيروت	١٩٨٣
فوزية رشيد	تحولات الفارس الغريب	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٠
فوزية رشيد	غابة في الصحراء	دار سيناء ، القاهرة	١٩٩٤
فوزية رشيد	فراشات القلق السري	دار الهلال ، القاهرة	٢٠٠٠

عُمان

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
سالمة سعيد بن سلطان	مذكرات أميرة عربية (بالألمانية)	ط ١ ، برلين	١٨٦٦
سالمة سعيد بن سلطان	مذكرات أميرة عربية (بالعربية)	وزارة التراث القومي ، عُمان	١٩٨٣
بدرية الشحي	الطواغيت الحمر	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٩
بدرية الشحي	ثلوج وربيع	س	١٩٧١
بدرية الشحي	الطواف حيث الجمر	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٩

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
قطر			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**
دلال خليفة	اسطورة الإنسان والبحيرة	مؤسسة دارالعلوم ، قطر	١٩٩٣
دلال خليفة	اشجار البراري البعيدة	قطر	١٩٩٤
دلال خليفة	من البحار القديم اليك	مؤسسة دار العلوم ، قطر	١٩٩٥
شعاع خليفة	العبور الى الحقيقة	مؤسسة دار العلوم ، قطر	١٩٩٣
شعاع خليفة	أحلام البحر القديم	مؤسسة دار العلوم ، قطر	١٩٩٣
اليمن			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**
رمزية عباس الارياني	ضحية الجشع	دار القلم ، تعز	١٩٧٠
رمزية عباس الارياني	دار السلطنة	صنعاء	١٩٩٨
شفيقة زوقري	حرمان خاله اخرى	س	س
عزيزة عبدالله	احلام نبيلة	مكتبة الخانجي ، القاهرة	١٩٩٧
عزيزة عبدالله	اركنها الفقيه	مكتبة الخانجي ، القاهرة	١٩٩٨
عزيزة عبدالله	طيف مولاي	مطابع القوات المسلحة	١٩٩٨
نبيلة الزبير	انه جسدي	الهيئة العامةلقصور الثقافة ، القاهرة	٢٠٠٠
هند هيثم	ملوك . .لسما الاحلام والاماني	مركز عبادي ، صنعاء	٢٠٠٣
مصر			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**
إحسان العسال	الأعماق البعيدة	مجلة الاذاعة والتلفزيون ، القاهرة	١٩٦٠
إحسان العسال	الغانية	د .ن ، القاهرة	١٩٦٣
إحسان العسال	الحصى والجبل	د .ن ، القاهرة	١٩٦٦
أسمى حليم	حكاية عبده عبد الرحمن	الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٧٧
أسمى حليم	أربع زوجات ورجل	الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٨٠

أسمى حليم	معجزة القدر	الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٨٥
إعتماد خورشيد	ودخلت القصر	د .ن القاهرة	١٩٩١
إقبال بركة	ولنظل الى الأبد اصدقاء	الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٧١
إقبال بركة	الفجر لأول مرة	دار القدس العربية ، بيروت	١٩٧٥
إقبال بركة	ليلى والمجهول	مكتبة قناة السويس ، الأسماعيلية	١٩٨٠
إقبال بركة	الصيد في بحر الأوهام	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨١
إقبال بركة	تمساح البحيرة	مكتبة غريب ، القاهرة	١٩٨٣
إقبال بركة	كلما عاد الربيع	مؤسسة اخبار اليوم ، القاهرة	١٩٨٥
إقبال بركة	يوميات إمرأة عاملة	دار المعارف ، القاهرة	١٩٩٣
أليفه رفعت	جوهرة فرعون	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩١
آمال العمدة	البوح بعد الصمت	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٣
أماني فريد	مصرية في اميركا (سيرة)	مكتبة الانجلو ، القاهرة	١٩٩٧
أميرة الجندي	الرحلة	د .ن ، القاهرة	١٩٩٥
أميرة بهي الدين	العيد	دار حورس للنشر ، القاهرة	١٩٩٦
أميمه خفاجي	طاووس الظلام	مطبعة قاصد خير ، القاهرة	١٩٨٠
أمينة السعيد	الجامحة	دار المعارف ، القاهرة ،	١٩٥٠
أمينة السعيد	آخر الطريق	دار الهلال ، القاهرة	١٩٥٩
أمينة السعيد	وجوه في الظلام	دار الهلال ، القاهرة	١٩٦٣
أمينة السعيد	حواء ذات الوجوه الثلاثة	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٠
أمينة الصاوي	الأزهر الشريف ، (رواية دينية)	مكتبة مصر ، القاهرة	١٩٨٤
أمينة زيدان	هكذا يعبثون	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
أندريه شديد	النوم الخاطف (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٥٢
أندريه شديد	جوناثان (بالفرنسية)	دار سول ، باريس	١٩٥٥
أندريه شديد	اليوم السادس (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٦٠
أندريه شديد	الناجي (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٦٣
أنريه شديد	الجلد الضيق (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٦٥
أندريه شديد	الآخر (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٦٩

أندريه شديد	مدينة الخصب (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٧٢
أندريه شديد	نفرتيتي أو حلم فرعون (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٧٤
أندريه شديد	دروب الرمل (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٨١
أندريه شديد	البيت (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٨٥
أندريه شديد	عوالم المرايا السحرية (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٨٨
أندريه شديد	الطفل المضعف (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٨٩
أندريه شديد	النوم الخاطف ، ت : صادق سليمان	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩١
أندريه شديد	في شمس الاب (بالفرنسية)	دار فلاهوك ، جان لوك باريس	١٩٩٢
أندريه شديد	امرأة ايوب (بالفرنسية)	دار مارن سل/كالمن ، باريس	١٩٩٣
أندريه شديد	مواسم المرور (بالفرنسية)	دار فلامريون ، باريس	١٩٩٦
أندرية شديد	اليوم السادس ، ترجمة حمادة ابراهيم	المجلس الأعلى للثقافة/القاهرة	٢٠٠٢
أهداف سويف	عائشة (بالانجليزية)	لندن	١٩٨٣
أهداف سويف	في عين الشمس (بالانجليزية)	بلوم سبري ، لندن	١٩٩٣
أهداف سويف	زينة الحياة	الهلال ، القاهرة	١٩٩٦
أهداف سويف	خارطة الحب(بالإنجليزية)	بلوم سبري ، لندن	١٩٩٩
أهداف سويف	خارطة الحب (ترجمة فاطمة موسى)	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
إيزيس محمد رشاد	السندباد العربي في الجزائر	مؤسسة سجل العرب ، القاهرة	١٩٦٥
إيناس رشاد مصطفى	الغربة والوطن	الهيئة المصرية ، القاهرة	١٩٨٩
احسان كمال	بصمة شفاه	مؤسسة اخبار اليوم ، القاهرة	١٩٩٨
اماني خليل	وشيش البحر	المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة	١٩٩٨
بثينة علي	رسالة من جندي	د .ن ، القاهرة	د .ت
بنت الشاطيء	سيد العزبة	دار المعارف ، القاهرة	١٩٤٤
بنت الشاطيء	رجعة فرعون	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٤٩

بنت الشاطيء	على الجسر	دار الهلال ، القاهرة	١٩٦٧
بنت الشاطيء	امرأة خاطئة	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٦
بهيجة حسين	رائحة اللحظات	دار الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٩٢
بهيجة حسين	اجنحة المكان	دار الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٩٥
بهيجة حسين	مرايا الروح	دار الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٩٧
بهيجة حسين	البيت	الهيئة العامة لقصورالثقافة ، القاهرة	١٩٩٩
ثريا رشدي	البنية خطفها الجن	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٨
جاذبية صدقي	أمنا الارض أو صابرين	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٦
جاذبية صدقي	ابن النيل	وزراة التربية ، القاهرة	١٩٧٢
جاذبية صدقي	البلدي يؤكل	دار اخبار اليوم ، القاهرة	١٩٧٦
جليلة رضا	تحت شجرة الجميز	المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة	١٩٧٥
جليلة رفعت	مذكرات عاشقة	مطبعة التقدم ، القاهرة	١٩٢٥
جمال حسان	للحقيقة ألف وجه	الدار المصرية/اللبنانية ، القاهرة	١٩٩٩
جمال حسان	بنات بنات	الدار المصرية/اللبنانية ، القاهرة	٢٠٠٠
جميلة العلايلي	الناسك	الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة	١٩٧٢
جميلة العلايلي	بين أبوين	المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة	١٩٨١
جميلة العلايلي	أنا وولدي	دار التأليف ، القاهرة	١٩٨٢
جميله العلايلي	الطائر الحائر	مطبعة وادي النيل ، القاهرة	١٩٣٥
جميله العلايلي	الأميرة	مطبعة سعد ، القاهرة	١٩٣٩
جميله العلايلي	أماني	القاهرة	١٩٤٠
جميله العلايلي	الراعية	المطبعة الفاروقية ، الاسكندرية	١٩٤٢
جميله العلايلي	أرواح تتآلف	مطبعة الحقائق ، القاهرة	١٩٤٦
جميله العلايلي	ايمان الإيمان	دار نشر الثقافة ، القاهرة	١٩٥٠
جيلان حمزة	قلب بلا قناع	دار الفكر العربي ، القاهرة	-
جيلان حمزة	ألملم عقدي بغضب	دار المعارف ، بغداد	١٩٧٠
جيلان حمزة	اللعبة والحقيقية	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٧٠
جيلان حمزة	الزوجة الهاربة	اخبار اليوم ، القاهرة	١٩٧٤

جيلان حمزة	قدر الآخرين	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٧٤
جيلان حمزة	زوج في المزاد	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٦
جيلان حمزة	مسافرة على الجراح	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨١
جيلان حمزة	الحبيبة	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٨
جيلان حمزة	الاعمال الروائية	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٦
جيهان مكاوي	مشروع زواج	مكتبة مدبولي ، القاهرة	١٩٨٧
جيهان مكاوي	هاوية السحر	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٤
حميدة قطب	الأطياف الاربعة	مكتبة مصر ، القاهرة	١٩٤٥
حنيفة فتحي	الرجل الذي احب	دار القلم ، القاهرة	١٩٦١
خديجة بيرم	اليس	دار الهلال ، القاهرة	١٩٠٣
درية رستم	ثلاث صديقات	دار القاهرة ، القاهرة	١٩٥٨
درية رستم	اهلاً بالعذاب	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٦٤
درية رستم	رد الجميل	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٦٥
درية رستم	سيدة المتاعب	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٦٥
درية رستم	قصة رقصة الثعبان	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٦٧
درية رستم	واختفى الشيطان	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٧٠
درية رستم	الدب الأكبر ودح وبح	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٧١
درية رستم	فص ملح وذاب	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٢
درية رستم	قصة ارانب بيت سلامات	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٢
درية رستم	البعض يفضلونها عارية	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٣
درية رستم	في الظل	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٣
راندة غازي (ايطالية)	حالم بفلسطين ، ت : مريام رزق الله	دار الشروق ، القاهرة	٢٠٠٣
راوية راشد	صمت الريح	دار أمادو ، القاهرة	١٩٩٢
راوية راشد	هوس البحر	دار أمادو ، القاهرة	١٩٩٣
رجاء عبدالملك	لا كبرياء في الحب	دار نافع ، القاهرة	١٩٨٠
رجاء عبدالملك	لحظة ضاع فيها الحب	دار الفكر ، القاهرة	١٩٨٣
رجاء عليش	كلهم اعدائي	دار اسامة ، القاهرة	١٩٧٩

رشيدة مهران	عشرة أيام تكفي	دار الجيزة ، الإسكندرية	١٩٨٠
رشيدة مهران	الحب والنار	منشوارت فلسطين الثورة ، بيروت	١٩٨١
رشيدة مهران	قلبي وما يهوى	دار المعارف ، القاهرة	١٩٨٤
رضوى عاشور	الرحلة (سيرة)	دار الآداب ، بيروت	١٩٨٣
رضوى عاشور	حجر دافيء	دار المستقبل العربي ، القاهرة	١٩٨٥
رضوى عاشور	خديجة وسوسن	دار الهلال ، القاهرة	١٩٨٩
رضوى عاشور	سراج	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٢
رضوى عاشور	غرناطة جـ١	دار اللال ، القاهرة	١٩٩٤
رضوى عاشور	مريمة والرحيل جـ٢و٣	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٥
رضوى عاشور	اطياف	المؤسسة العربية ، بيروت	١٩٩٩
رضوى عاشور	قطعة من اوروبا	-	٢٠٠٣
زعيمة الباروني	القصص القومي	مركز كتب الشرق الاوسط ، القاهرة	١٩٥٨
زهيرة البيلي	حوار الحب	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٧٧
زهيرة البيلي	من أنا ؟	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٠
زهيرة البيلي	رياح الجنوب	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٦
زهيرة البيلي	عاصمة بلا رتوش	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٦
زينب رشدي	يحدث أحياناً	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٥
زينب رشدي	أرفض ان أكون رجلاً	المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة	١٩٨١
زينب صادق	شهور الصيف	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦١
زينب صادق	يوم بعد يوم	دار الهلال ، القاهرة	١٩٦٩
زينب صادق	عندما يقترب الحب	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٥
زينب صادق	لا تسرق الأحلام	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٨
زينب صادق	أخر ليالي الشتاء	صباح الخير ، القاهرة	١٩٨١
زينب صادق	يوميات امرأة مطلقة	المستقبل ، القاهرة	١٩٩٤
زينب فوزي	موت حافظ بخيت	المكتبة التجارية ، القاهرة	١٩٢١
زينب محمد	مذكرات وصيفة مصرية	مطبعة النشر والتوزيع ،القاهرة	١٩٢٧

سحر الموجي	دارية	الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة	١٩٩٩
سعاد زهير	اعترافات امرأة مسترجلة	الكتاب الذهبي ، القاهرة	١٩٦١
سعاد زهير	اين حريتي	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦٣
سعاد زهير	الشيء الواحد	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦٣
سعاد زهير	خطاب الى رجل عصري	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦٤
سعاد شلش	لا تقل لي .. وداعاً	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٠
سعاد منسي	الدماء	مطبعة الحرية ، القاهرة	١٩٤٢
سعاد منسي	غضبة ملكية في أرض الرسول	لجنة البيان العربي ، القاهرة	١٩٦٠
سعيدة قطيط	ام معاذ في السجن	دار الطباعة ، الإسكندرية	١٩٨٨
سكينة عباس	هبة	دار الشروق ، القاهرة	١٩٧٦
سكينة فؤاد	ليلة القبض على فاطمة	كتاب أخبار اليوم ، القاهرة	١٩٨٠
سكينة فؤاد	ترويض الرجل	كتاب أخبار اليوم ، القاهرة	١٩٨٦
سلمى شلاش	بنت السفير	القاهرة	-
سلمى شلاش	الحب قبل الخبز احياناً	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٥
سلمى شلاش	بنت السفير	مؤسسة روز اليوسف ،القاهرة	١٩٧٩
سلوى الرافعي	طيور النورس	الاتحاد النسائي ، القاهرة	س
سلوى الرافعي	نصف شقة ، نصف زوجة	الاتحاد النسائي ، القاهرة	س
سلوى الرافعي	جاسوس رغم أنفه	دار الحرية ، القاهرة	١٩٨٢
سلوى الرافعي	كارثة تحت التشطيب	دار الحرية ، القاهرة	١٩٨٦
سلوى الرافعي	رصاصة في العقل	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٨
سلوى الرافعي	شرخ في جدار العقل	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٠
سلوى الرافعي	د . عصمت و . . .	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٤
سلوى بكر	مقام عطية	دار الفكر للدراسات ، القاهرة	١٩٨٦
سلوى بكر	العربة الذهبية	سينا للنشر ، القاهرة	١٩٩١
سلوى بكر	وصف البلبل	سينا للنشر ، القاهرة	١٩٩٣
سلوى بكر	ليل ونهار	روايات الهلال ، القاهرة	١٩٩٧
سلوى بكر	البشموري (ج١)	روايات الهلال ، القاهرة	١٩٩٨
سلوى بكر	البشموري(ج١ و ج٢)	المجلس الأعلى للثقافة/القاهرة	٢٠٠٢

سلوى عناني	بعض اوراقي المتمردة	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	-
سمية رمضان	أوراق النرجس	دار شرقيات ،القاهرة	٢٠٠١
سناء البيسي	في الهواء الطلق	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٧٣
سناء فرج	صباح في المخيم	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩١
سنية قراعة	تيتي شيرى حتشبوت	-	-
سنية قراعة	اذكروني	مطبعة الشرق ، القاهرة	١٩٤٠
سنية قراعة	نفرتيتي	مطبعة كوستا تسوناس ، القاهرة	١٩٤٥
سنية قراعة	ست الملك الفاطمية	مكتب الصحافة الدولي ، القاهرة	١٩٤٦
سنية قراعة	الاسكندر الاكبر	مكتب الصحافة الدولي ، القاهرة	١٩٥٨
سنية قراعة	من وحي السماء	مكتب الصحافة الدولي ، القاهرة	١٩٥٨
سنية قراعة	ام الملوك	مكتب الصحافة الدولي ، القاهرة	١٩٥٩
سهام بدوي	مشتهيات	الهيئة العامة لقصور الثقافة ، قاهرة	١٩٩٧
سهام بيومي	ايام القايوطي	القاهرة	س
سهام بيومي	المصالحة	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٠
سهام بيومي	خرائط للموج	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٧
سهام فهمي	ازواج وزوجات	مطابع الدجوي ، القاهرة	١٩٥٩
سهام فهمي	حبك نار	مطبعة اطلس ، القاهرة	١٩٦٠
سهام فهمي	لن ابكي يا امي	مطبعة اطلس ، القاهرة	١٩٦٠
سهير المصادفة	لهو الابالسة	دار ميريت ، القاهرة	٢٠٠٣
سوسن الجيّار	أريدك معي	أفرست الوكالة العربية ، القاهرة	١٩٩٠
سوسن عبد الكريم	امرأة في الظل	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٩
سوسن عبد الكريم	الجنة المفقودة	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٨١

شريفة فتحي	علاقة غير بريئة	د .ن ، القاهرة	١٩٧٨
شريفة فتحي	كبرياء	د .ن ، القاهرة	١٩٧٩
شريفة فتحي	شهرزاد لم تعد جارية	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٨
صفاء عبد المنعم	من حلاوة الروح	اصدارات رؤى/القاهرة	٢٠٠٢
صفاء عبد المنعم	ريح السموم	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
صفية محمود	فجر بعد ليل	المجلس الأعلى ، القاهرة	١٩٨٨
صوفي عبدالله	نفرتيتي ، ثورة أخناتون الروحية	دار الهلال ، القاهرة	١٩٥٢
صوفي عبدالله	عروسة على الرف	دار المعارف ، القاهرة	١٩٥٤
صوفي عبدالله	كلهن عيوشة	دار الجمهورية ، القاهرة	١٩٥٤
صوفي عبدالله	دموع التوبة	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٥٨
صوفي عبدالله	لعنة الجسد	مؤسسة كامل مهدي ، القاهرة	١٩٥٨
صوفي عبدالله	عاصفة في قلب	دار الهلال ، القاهرة	١٩٦٠
صوفي عبدالله	شيء أقوى منها	روايات الهلال ، القاهرة	١٩٧٥
عائشة ابو النور	صباح الخير ايها الحزن	-	-
عائشة ابو النور	مسافر في دمي	المجلس الاعلى ، القاهرة	١٩٨١
عائشة ابو النور	الامضاء سلوى	مطبوعات عائشة ، القاهرة	١٩٨٥
عائشة ابو النور	الحب من قبل ومن بعد	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
عائشة التيمورية	نتائج الاحوال في الأقوال	المطبعة الهندية ، القاهرة ، الشرقية	١٨٨٥
	والأفعال	١٩٨٦ البهية ، ١٩٨٨ ، القاهرة	
عاشة حماد	بين عهدين	الدار القومية ،القاهرة	١٩٦٣
عاطفة العمري	حضرة صاحب الدولة	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	-
عزيزة الابراشي	اصلاح	دار الفكر ، بيروت/ ط٣ /١٩٦٠	١٩٥١
عزيزة زكي	نوار الازهار	مطبعة التقدم ، القاهرة	١٩٢٧
عزيزة زكي	زينه الازهار	مطبعة التقدم ، القاهرة	١٩٢٨
عطية الحمصاني	لست نادمة	مكتبة الزنادي ، القاهرة	١٩٦٥
عفاف السيد	السيقان الرفيعة للكذب	دار قباء ، القاهرة	١٩٩٨
عفاف العمروسي	المحاولة الأولى	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٦
عفيفة أظن	فابيولا	دار الهلال ، القاهرة	١٨٩٥

عليا هاشم	صراع في الاعماق	مجلس الفنون ، القاهرة	١٩٦٧
عنايات احمد	محكمة الضمير	الهلال ، القاهرة	١٩٢٤
عنايات الزيات	الحب والصمت	الكاتب العربي ، القاهرة	١٩٦٧
عواطف عبد الجليل	غزو الفضاء	دار نشر التعاون ، القاهرة	١٩٦٦
عواطف عبد الجليل	غزو المستقبل	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٩
عواطف عبدالجليل	مذكرات مدرسة	دار الشعب ، القاهرة	١٩٧٢
غادة نبيل	نوة الكرم	القاهرة	س
غادة نبيل	وردة الرمال	القاهرة	س
غزالة الحلبي	انا او ابن العصر	الهلال ، القاهرة	١٩٠٧
فاتن النواوي	رئيسة	أبوللو ، القاهرة	١٩٩٧
فاديا خطاب	واحترق البحر	دار نهضة مصر ، القاهرة	٢٠٠٠
فاطمة إبراهيم أبو طالب	أمل	مكتبة الجهاد الكبرى	١٩٧١
فاطمة حسين	آلامي	مطبعة التوفيق ، اوسان	١٩٤٢
فاطمة شعبان	شوك الجبل	الدار المصرية/اللبنانية ، القاهرة	١٩٩٩
فتحية الباتع	وداع مع الأصيل	القاهرة	-
فتحية الباتع	مذكرات زائفة	القاهرة	١٩٧٥
فريدة احمد	اخاف عليك مني	المركز القومي للفنون ، القاهرة	١٩٨٢
فريدة النقاش	السجن . . الوطن (سيرة)	دار النديم ، بيروت	١٩٨١
فريدة النقاش	السجن دمعتان ووردة (سيرة)	دار المستقبل العربي ، القاهرة	١٩٨٦
فوزية أسعد	مصرية (بالفرنسية)	س	١٩٧٥
فوزية أسعد	أطفال وقطط (بالفرنسية)	دار فافر ، لوزان ، سويسرا	١٩٨٧
فوزية أسعد	بيت الأقصر الكبير (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٢
فوزية اسعد	مصرية	الهلال ، القاهرة	١٩٩٧
فوزية البوهي	الشهيد العظيم	المجلس الأعلى ، القاهرة	١٩٧٠
فوزية جرجس يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية ، القاهرة	١٩٧٢
فوزية شراباتي	اقتلوا ولدي	مؤسسة الخانجي ،القاهرة	١٩٧٦
فوزية شرف الدين	ليته عرف الحقيقة	دار الفكر الحديث ، القاهرة	١٩٦٥
فوزية شرف الدين	الرجل ذو الوجهين	د .ن . ، الكويت	١٩٦٧

فوزية شرف الدين	قصور من رمال	د .ن . ، الكويت	١٩٧٧
فوزية مهران	بيت الطالبات	مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦١
فوزية مهران	جياد البحر	الكتاب الذهبي ، القاهرة	١٩٨٧
فوزية مهران	حاجز امواج	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٨٨
فوزية يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية ، القاهرة	١٩٧٢
فيكتوريا نجيب	انطلاق سميحة	الكاتب العربي ، القاهرة	١٩٥٨
فيكتوريا نجيب	نوافذ مفتوحة	دار الأدباء ، القاهرة	١٩٦٢
قوت القلوب الدمرداشية	رامزة ابنة الحريم (بالفرنسية)	(ترجم الى الالمانية) ، باريس	١٩٠٥
قوت القلوب الدمرداشية	بالصدفة بلا تبصر ، (بالفرنسية)	دار المعارف ، القاهرة	١٩٣٤
قوت القلوب الدمرداشية	الحريم (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٣٧
قوت القلوب الدمرداشية	ثلاث حكايات عن الحب والموت (بالفرنسية)	دار كورا ، باريس	١٩٤٠
قوت القلوب الدمرداشية	زنوبيا (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٤٧
قوت القلوب الدمرداشية	الهندوسي (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٥١
قوت القلوب الدمرداشية	ليلة القدر (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٥٤
قوت القلوب الدمرداشية	رامزا (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٥٨
قوت القلوب الدمرداشية	حفناوي العظيم (بالفرنسية)	دار غليمار ، باريس	١٩٦٧
قوت القلوب الدمرداشية	رامزة ابنة الحريم ، ترجمة عربية	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٩
كاتيا ثابت	ولا عزاء للسيدات	دار الهلال ، القاهرة	١٩٧٩
كاتيا ثابت	رحلة غريبة في عالم الحب	الدار الفنية للطباعة ، القاهرة	١٩٨٢
كوثر عبد الدايم	حب وظلال	د .ن	د .ت
لطيفة الزيات	الباب المفتوح	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٦٠
لطيفة الزيات	حملة تفتيش في أوراق شخصية	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٢
لطيفة الزيات	صاحب البيت	دار الهلال ، القاهرة	١٩٩٤
لوسي يعقوب	عيون ظالمة	مطبعة دار العالم العربي ، القاهرة	١٩٧٠

لوسي يعقوب	امجد يوم في التاريخ	الهيئة المصرية ، القاهرة	١٩٨٨
لوسي يعقوب	اوتار الشجن	الهيئة المصرية ، القاهرة	١٩٨٨
لوسي يعقوب	مذكرات إمرأة عاملة	مكتبة المحبة ، القاهرة	١٩٨٩
ليلى الشربيني	ترانزيت	دار الحضارة العربية ، القاهرة	١٩٩٧
ليلى حموده	نبضات كائن حي	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩١
ليلى عبد الباسط	أزمة شرف	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	س
ليلى عبد الباسط	ورق	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	س
ماتيلدا فهمي	ربيع وحياة	مطبعة مصر الحديثة ، القاهرة	١٩٥٤
مديحة أبو زيد	مذكرات أخصائية في الريف	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٣
مديحة ابو زيد	زائر بعد منتصف الليل	مطابع الوليد/ القاهرة	١٩٩٩
مديحة عامر	أين يذهب الحب	الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة	١٩٨٧
مرفت عبد التواب	يوميات زوجة سرية	مطابع الاهرام ، القاهرة	١٩٩٦
مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج	الانجلو المصرية ، القاهرة	١٩٧١
ملك فهمي سرور	صابحة	دار الفكر العربي ، القاهرة	١٩٤٨
منى أمين	رفقا ايها الشوق ط٢	مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة	١٩٨٢
منى أمين	ومرحبا أيها الحب	مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة	١٩٨٣
منى لطيف غطاس	نقولا ابن النيل (بالفرنسية)	دار الياس للنشر ، القاهرة	١٩٨٥
منى لطيف غطاس	أصوات النهار والليل (بالفرنسية)	دار بوريال ، مونتريال ، كندا	١٩٨٨
منى لطيف غطاس	حكاية المنفى المزدوجة (بالفرنسية)	دار بوريال ، مونتريال ، كندا	١٩٩٣
منيرة طلعت	الغفلة	مطبعة التقدم ، القاهرة	١٩٣٢
منيرة طلعت	المغفرة	مطبعة التقدم ، القاهرة	١٩٣٢
مواهب ربيع	الزجاجة الفارغة	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٦
مي التلمساني	هليوبوليس	القاهرة	-
مي التلمساني	دنيازاد	دار شرقيات ، القاهرة	١٩٩٧
ميرال الطحاوي	الخباء	شرقيات ، القاهرة	١٩٩٦
ميرال الطحاوي	الباذنجانه الزرقاء	دار شرقيات ، القاهرة	١٩٩٨

ميرال الطحاوي	نقرات الظباء (قيد النشر)	فصل في الدستور الاردنية	٢٠٠١
ناديا عبدالمجيد	ابو العلاء يكتب من الآخرة	الثقافة الجديدة ، القاهرة	١٩٧٩
ناهد عيد	اشجان	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٥
نبوية موسى	توب حتب ، أو الفضيلة المضطهدة	مطبعة المقتطف ، القاهرة	١٩٣٩
نبوية موسى	حياتي بقلمي (سيرة)	د .ن ، القاهرة	-
نجوى السيد	حكاية عروسة البحر	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	-
نجوى شعبان	الغر	الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة	١٩٩٩
نجوى شعبان	نوة الكرم	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
نجيبة العسال	الحصى والجبل	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٦
نجيبة العسال	الأعماق البعيدة	الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة	١٩٦٢
نجيبة العسال	بيت الطاعة	مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة	١٩٦٢
نجيبة العسال	الحائط الرابع	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٠
نعم الباز	امة الرازق	أخبار اليوم ، القاهرة	١٩٨٨
نعمات البحيري	أشجار قليلة المنحنى	دار الهلال ، القاهرة	-
نعمات البحيري	ارتحالات اللؤلؤ	هيئة قصور الثقافة ، القاهرة	-
نعمات البحيري	ضلع أعوج	الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة	١٩٩٧
نعيمة طعيمة ابراهيم	الأميرة او الفتاة الصغيرة	مكتبة العرب ، القاهرة	١٩٢٨
نهاد حسن امام	الذئاب	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٢
نوال السعداوي	مذكرات طبيبة	دار المعارف ، القاهرة	١٩٦١
نوال السعداوي	الغائب	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٧٠
نوال السعداوي	امرأتان في امرأة	دار الآداب ، بيروت	١٩٧١
نوال السعداوي	امرأة عند نقطة الصفر	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٣
نوال السعداوي	الباحثة عن الحب	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٧٤
نوال السعداوي	اغنية الاطفال الدائرية	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٦
نوال السعداوي	الخيط وعين الحياة (روايتان)	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٦
نوال السعداوي	موت الرجل الوحيد على الارض	دار الآداب ، بيروت	١٩٧٦

نوال السعداوي	سقوط الامام	دار المستقبل العربي ، القاهرة	١٩٨٧
نوال السعداوي	مذكرات طفلة اسمها سعاد	دار تضامن المرأة ، القاهرة	١٩٩٠
نوال السعداوي	جنات وابليس	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٢
نوال السعداوي	براءة الشيطان	مكتبة مدبولي ، القاهرة	١٩٩٣
نوال السعداوي	الحب في زمن النفط	مكتبة مدبولي ، القاهرة	١٩٩٣
نورا امين	قميص وردي فارغ	شرقيات ، القاهرة	١٩٩٧
نورا امين	الوفاة الثانية لرجل الساعات	الهيئة المصرية للكتاب/القاهرة	٢٠٠٣
هالة البدري	امرأة ما	القاهرة	-
هالة البدري	بيضة من خشب	-	-
هالة البدري	السباحة في قمقم على قاع المحيط	دار الغد ، القاهرة	١٩٨٨
هالة البدري	منتهى	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٥
هالة البدري	ليس الآن	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٩٨
هالة الحفناوي	سبع وجوه للمرأة	الآفاق الجديدة ، بيروت	١٩٦٩
هالة الحفناوي	هل أخلع ثوبي	المكتب التجاري ، بيروت	١٩٦٩
هالة الحفناوي	الرجل يحب مرتين	روز اليوسف ، القاهرة	١٩٧٧
هالة الحفناوي	وسيط الجن	الشركة الشرقية العالمية ، القاهرة	١٩٨٢
هالة الحفناوي	العبير الغامض	دار فن للطباعة ، القاهرة	١٩٩٥
هدى جاد	الوشم الأخضر	الدار القومية ، القاهرة	١٩٦٥
هدى جاد	عيناك خضراوان	دار الهلال ، القاهرة	١٩٧٤
هدى جاد	جريمة لم ترتكب	دار الهلال ، القاهرة	١٩٧٦
هدى جاد	بين شاطئين	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	١٩٨٦
هدى حبيشة	قراءات	الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة	-
هناء الشنواني	رسول النيل	القاهرة د .ن .	١٩٩٦
وفية خيري	الحياة في خطر	دار الحرية ، القاهرة	١٩٨٣
السودان			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
آمال عباس العجب	عود الكبريت	دوريات سودانية ومصرية؟	-
آمال عباس العجب	الجواد والسيف المكسور	دوريات سودانية ومصرية؟	-
بثينة خضر مكي	أغنية النار	د .ن ، الشارقة	د .ت
بشرى حباني	مسرة	دار جامعة الخرطوم للنشر	١٩٨٩
زينب بليل	الاختيار	د .ن ، الخرطوم	١٩٨٤
ملكة الدار عبدالله	الفراغ العريض (كتبت ١٩٥٢)	المجلس القومي للآداب ، الخرطوم	١٩٧٠
ملكة الفاضل عمر	الجدران القاسية	د .ن ، القاهرة	١٩٩٩

ليبيا

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
شريفة القيادي	من أوراقي الخاصة	المنشأة العامة ، طرابلس	١٩٨٦
شريفة القيادي	هذه أنا	الدار الجماهيرية للنشر ، مصراتة	١٩٩٤
شريفة القيادي	البصمات	ليبيا	-
فوزية الشلابي	رجل لرواية واحدة	المنشأة العامة ، طرابلس	١٩٨٥
مرضية النعاس	شيء من الدفء	مكتبة الفكر ، طرابلس	١٩٧٢
مرضية النعاس	غزالة	س	١٩٧٦
مرضية النعاس	المظروف الأزرق	دار الكتاب ، طرابلس	١٩٨٢
نادرة العويني	المرأة التي استنطقت الطبيعة	المنشأة العامة ، طرابلس	١٩٨٣

تونس

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
آمال مختار	نخب الحياة	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٣
آمنة بلحاج يحي	تاشاراج	-	٢٠٠٠
بهيجة فعلول	ثمرات ضائعة (بالفرنسية)	تونس	١٩٨٣
بهيجة فعلول	مراقبي المدينة (بالفرنسية)	دار الشرق للطباعة ، تونس	١٩٩٤
جليلة حفصية	رماد في الفجر (بالفرنسية)	الدار التونسية للنشر ، تونس	١٩٧٥
حياة بنت الشيخ	بلا رجل	مؤسسة عبد الكريم عبدالله	١٩٧٩

حياة بنت الشيخ	وللحرافيش كلمة	الدار التونسية للنشر ، تونس	١٩٩٤
ريم عيسوي	لماذا تموت العصافير	منشورات قصص ، تونس	١٩٨٨
زكية حجاوي	قصة الفتى الشاعر	الكتاب الحديث	س
زكية عبد القادر	آمنة	دار القلم ، تونس	١٩٨٣
زهرة الجلاصي	انعكاسات عند الزاوية	الدار التونسية للنشر ، تونس	١٩٩٠
سعاد جلوز	الحياة البسيطة (بالفرنسية)	البيت التونسي للنشر ، تونس	١٩٧٥
سعاد جلوز	بساتين الشمال (بالفرنسية)	دار سالامبو ، تونس	١٩٨٢
سعاد جلوز	ميريام ، او الموعد في بيروت (بالفرنسية)	دار سهر ، تونس	١٩٨٨
عائشة الشابي	راشد (بالفرنسية)	البيت التونسي للنشر	١٩٧٥
عالية مبروكة	عويل (بالفرنسية)	دار اليساك ، تونس	١٩٩٢
عالية مبروكة	قمح الدقة (بالفرنسية)	دار الزمن ، تونس	١٩٩٣
عروسية النالوتي	البعد الخامس	الدار العربية ، طرالس ، ليبيا	١٩٧٥
عروسية النالوتي	مراتيج	سيراس للنشر ، تونس	١٩٨٥
عروسية النالوتي	تماس	دار الجنوب ، تونس	١٩٩٦
علياء التابعي	زهرة الصبار	دار الجنوب ، تونس	١٩٩١
فاطمة الشريف	عذراء خارج الميزان	د .ن ، تونس	١٩٩٩
فريدة هاشمي	أحلام (بالفرنسية)	دار الفكر العالمي ،باريس	١٩٨٢
فريدة هاشمي	فخ في الظلام (بالفرنسية)	د .ن . تونس	١٩٨٦
فريدة هاشمي	حلم معاق (سيرة) (بالفرنسية)	د .ن . تونس	١٩٨٩
فضيلة الشابي	الاسم والحضيض	د .ن ، تونس	١٩٩٢
فوزية الوعري	كرافانس	دار اوليفيه اوربان ، باريس	١٩٩٠
مسعودة أبو بكر	ليلة الغياب	دار سحر للنشر ، تونس	١٩٩٧
مسعودة أبو بكر	طرشقانة	دار سحر للنشر ، تونس	١٩٩٩
مسعودة أبو بكر	وداعا حمورابي	دار سيراس ، تونس	٢٠٠٣
نبيلة التبايتة	طريق النسيان	الدار العربية للكتاب	١٩٩٣
هلي بجي	عين النهار (بالفرنسية)	دار موريس ادو ، باريس	١٩٨٥
يامنة بلحاج يحيّ	وقائع متاخمة (بالفرنسية)	دار بلانديين ، باريس	١٩٩٤

يامنة بلحاج يحيَ	الطابق الخفي (بالفرنسية)	دار سيريس ، تونس	١٩٩٦
الجزائر ٧٠١ ك			
الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٣
أحلام مستغانمي	فوضى الحواس	دار الآداب ، بيروت	١٩٩٨
أحلام مستغانمي	عابر سرير	دار أحلام مستغانمي ، بيروت	٢٠٠٣
آسيا جبار	القلقون	الجزائر	-
آسيا جبار	العطش (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٥٧
آسيا جبار	النافذة والصبر(بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٥٨
آسيا جبار	أطفال العالم الجديد (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٦٢
آسيا جبار	احمرار الفجر(بالفرنسية)	باريس	١٩٦٢
آسيا جبار	الحب ، الغرابة (بالفرنسية)	دار البين ميشيل ، باريس	١٩٨٥
آسيا جبار	ظل السلطان (بالفرنسية)	دار لاتس ، باريس	١٩٨٧
آسيا جبار	القبرات الساذجة (بالفرنسية)	دار جوليار ، باريس	١٩٨٧
آسيا جبار	شقيقة شهرزاد (بالفرنسية)	دار توارنيت ، لندن	١٩٨٩
انيسة بو مديان	نهاية العالم	دار بوشن ، الجزائر	١٩٩١
ثوريا نيني	يقولون إنني قبعة	دار فيكسو ، باريس	١٩٩٣
جميلة دبيش	ليلى ، شابة من الجزائر	مطابع شاراس ، الجزائر	١٩٤٧
جميلة دبيش	عزيزة	مطابع امبرت ، الجزائر	١٩٥٥
جورا	ستار الصمت (حكاية)	دار ميشيل لافوت ، باريس	١٩٩٠
جورا	فصل النرجس (حكاية)	دار ميشيل لافوت ، باريس	١٩٩٣
ربيعة زياني	المحروم من الارث (بالفرنسية)	دار سيند ، الجزائر	١٩٨١
ربيعة زياني	جبلي (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٤
ربيعة زياني	اخبار في بستاني (سيرة روائية) ، (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٥
ربيعة زياني	السعادة المستحيلة (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٦

ربيعة زياني	اليد المشوهة ، (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٦
زليخه السعودي	عرجونه	س	١٩٧٢
زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرة	الوطنية للنشر ، الجزائر	١٩٧٩
زهور ونيسي	لونجة والغول	اتحاد الكتاب العرب ، دمشق	١٩٩٣
زهيرة حوفاني بيرفاس	صورة الأختفاء (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٦
زهيرة حوفاني بيرفاس	قراصنة الصحراء (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٦
زهيرة حوفاني بيرفاس	غير المفهومة (بالفرنسية)	دار اينال ، الجزائر	١٩٨٩
زوليكة بوكورت	الجسد المقطع (بالفرنسية)	--	١٩٧٧
صابرينة خربيش	اللحام (بالفرنسية)	دار لافوميك ، الجزائر	?
صابرينة خربيش	العيون الذابلة (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
صابرينة خربيش	نوال وليلى (بالفرنسية)	دار الحصور الافريقي ، باريس	١٩٩٧
عائشة لمسين لام	سماء الحجر السماقي (بالفرنسية)	ر دار سيموين ، باريس	١٩٧٨
فاطمة بكاي	السلم (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٣
فاطمة بكاي	واد للذاكرة (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
فتحية صفوان	طفل الكراهية (سيرة)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٠
فدوى المضب	المرحلة المرة	الجزائر	-
فريدة الهاني مراد	الفتاة الحافية (بالفرنسية)	الدار البيضاء للنشر	١٩٨٥
فريدة الهاني مراد	زوجتي هذا الجني الملائكي (بالفرنسية)	الدار البيضاء للنشر	١٩٨٧
فريدة الهاني مراد	عندما تتكلم الجثة (بالفرنسية)	الدار البيضاء للنشر	١٩٩٠
فريدة بلغول	جورجيت (بالفرنسية)	دار بارو ، باريس	١٩٨٦
فضلاء الباهي	العليقي	المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر	١٩٨٥
لطيفة بنمنصور	أغنية الزئبق (بالفرنسية)	دار لاتس ، باريس	١٩٩٠
لطيفة بنمنصور	صلاة الخوف (بالفرنسية)	دار الاختلاف ، باريس	١٩٩٧
ليلى رزوق	تدجين الإهانة (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٨٨
ليلى رزوق	الترحال اللطيف (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٢

ليلى صبار	فاطمة ، (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨١
ليلى صبار	شهرزاد (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨٢
ليلى صبار	تكلم يا ولدي مع ام (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨٤
ليلى صبار	الصيني الأخضر من افريقيا (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨٤
ليلى صبار	دفاتر شهرزاد (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨٥
ليلى صبار	ج . ه يبحث عن توأم روحه (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٨٧
ليلى صبار	مجنون شهرزاد (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٩١
ليلى صبار	صمت الشواطئ (بالفرنسية)	دار ستوك ، باريس	١٩٩٣
ليلى صبار	الجنود (بالفرنسية)	دار سويل ، باريس	١٩٩٩
ماركريت طاوس عمروش	الياقوتة السوداء (بالفرنسية)	-	١٩٤٧
ماركريت طاوس عمروش	شارع الطبالين (بالفرنسية)	-	١٩٦٠
ماركريت طاوس عمروش	العاشق الخيالي (بالفرنسية)	دار سويل ، باريس	١٩٧٦
ماركريت طاوس عمروش	الوحدة ، امي (بالفرنسية)	دار لوسفيلد ، باريس	١٩٩٥
مليكة مقدم	الرجال اللذين يمشون (سيرة)	دار رامسي ، باريس	١٩٩٠
مليكة مقدم	عهد الجراد (بالفرنسية)	دار رامسي ، باريس	١٩٩٢
مليكة مقدم	الممنوعة (بالفرنسية)	دار غراسيه ، باريس	١٩٩٣
مليكة مقدم	احلام وقتلة (بالفرنسية)	دار غراسيه ، باريس	١٩٩٥
ناديا غالم	الحديقة الكريستالية (سيرة)	دار ادرتوبير ، كيبيك	١٩٨١
نادي غالم	الفيلا رغبة (بالفرنسية)	جيران الأدبي ، مونتريال	١٩٨٨
نورا سعدي	عبور الممرات الصعبة	د .ن	د .ت
نينا بوراوي	العرافة الممنوعة (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٩١
نينا بوراوي	القبضة الميتة (بالفرنسية)	دار غاليمار ، باريس	١٩٩٢
نينا بوراوي	المرقص (بالفرنسية)	دار كتاب الجيب ، باريس	١٩٩٧
ياسمين بنمهدي	زمام القدر (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
ياسمينة صالح	بحر الصمت	فازت بجائزة مالك حداد (٢٠٠١)	-

يمينة مشاكره	المغامرة المتفجرة (بالفرنسية)	ترجمة عايدة بامية ،الجزائر	١٩٧٩
المغرب			
الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
أمنة اللوه	الملكة خناثة	-	١٩٥٤
بهاء الطرابلسي	ببساطة امرأة	دار ايديف ،كازابلانكا	١٩٩٥
حرية بو شجرة	الجسد المسلوب (بالفرنسية)	دار افريقيا الشرق	١٩٩٩
حليمة زين العابدين	هاجس العودة	منشورات الموجة ، الرباط	١٩٩٩
خناثة بنونه	النار والاختيار	مطبعة الرسالة ، الرباط ط١ ، ٦٨	١٩٧٠
خناثة بنونه	الغد والغضب	دار النشر المغربية	١٩٨١
زهور كرام	جسد ومدينة	مؤسسة الفني ، الرباط	١٩٩٦
سعدية منعم	ثروتي ثروتنا (بالفرنسية)	دارلوفيغي ، باريس	٢٠٠٢
سمية نعمان جسوس	انيسة الأسيرة (بالفرنسية)	دار ايديف ، الدار البيضاء	١٩٩١
عائشة موقيظ	البوم	الرابطة للنشر ، الدار البيضاء	١٩٩٥
فاطمة الراوي	غداً تتبدل الأرض	امبريجيما ، الدار البيضاء	١٩٦٧
فاطمة المرنيسي	أحلام النساء ت : ميساء سري	دار ميشيل ، باريس	١٩٩٦
فضيلة السبتي	أنا ميراي ، عندما كنت ياسمينة (بالفرنسية)	دار فينك ، الدار البيضاء	١٩٩٥
ليلى أبو زيد	عام الفيل	مطبعة المعارف ، بغداد	١٩٨٣
ليلى أبو زيد	رجوع الى الطفولة	مطبعة النجاح ، الرباط	١٩٩٣
ليلى ابو زيد	فاتحه بنت سته (بالفرنسية)	-	-
ليلى الحلو	فلا تنسى الله	مطبعة المعارف الجديدة	١٩٨٤
ليلى هواري	زيدا من البعيد (بالفرنسية)	دار مارماتان ، باريس	١٩٨٥
مليكة الفاسي	مذكرات دار فقيه (سيرة)	ملحق جريدة المغرب	١٩٣٨
مليكة اوفقير	تتذكر	باريس	١٩٩٩
مليكة اوفقير	السجينة ، ترجمة ميشيل خوري	دار ورد ، دمشق	٢٠٠١
مليكة مستظرف	جراح الروح والجسد	دار اكسن ، القنيطرة ، المغرب	١٩٩٩

الكاتب	الرواية	الناشر ومكان النشر	التاريخ
ناديا شفيق	نار الرياح (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٥
ناديا شفيق	سر الجنّي (بالفرنسية)	دار ايديف ، الدار البيضاء	١٩٩٦
نزاهة براضة	رحيل قمر	منشورات النجاح ، الدار البيضاء	١٩٩٤
نزهة الفاسي	ارتداد الموج (بالفرنسية)	دار هارماتان ، باريس	١٩٩٠
نزهة الفاسي	المقاتلة (بالفرنسية)	دار ايديف ، الدار البيضاء	١٩٩٧
موريتانيا			
الكاتب	**الرواية**	**الناشر ومكان النشر**	**التاريخ**
امباركة بنت البراء	العبور الى الجسر	د .ن	د .ت
امباركة بنت البراء	الرقيب	-	-

تمرّد الأنثى

في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة (١٨٨٥-٢٠٠٤)

◆ سميحة خريس ◆ حنان الشيخ ◆ غادة السمّان ◆ أحلام مستغانمي ◆ سحر خليفة ◆ ليلى بعلبكي ◆ قمر كيلاني ◆ آمال مختار ◆ زهرة عمر ◆ إميلي نصر الله ◆ وداد سكاكيني ◆ نوال السعداوي ◆ ليلى الأطرش ◆ ليلى عسيران ◆ ميسلون هادي ◆ زهور كرام ◆ رجاء أبو غزالة ◆ كوليت خوري ◆ بتول الخضيري ◆ خناثة بنّونة ◆ فيروز التميمي ◆ أمل شطّا ◆ فوزيّة رشيد ◆ لطيفة الزيّات ◆ غصون رحّال ◆ ليلى العثمان ◆ رضوى عاشور ◆ سلوى بكر.

ISBN 9953-36-578-4

